



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Iva Kosmos

**MAPIRANJE EGZILA U
DJELIMA
POSTJUGOSLAVENSKIH
AUTORA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2015



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Iva Kosmos

**MAPIRANJE EGZILA U
DJELIMA
POSTJUGOSLAVENSKIH
AUTORA**

DOKTORSKI RAD

Mentor:

dr. sc. Dean Duda, red.prof.

Zagreb, 2015



Sveučilište u Zagrebu

University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social
Sciences

Iva Kosmos

MAPPING OF EXILE IN WORKS OF POST- YUGOSLAV AUTHORS

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
Dean Duda, PhD, full professor

Zagreb, 2015

Informacija o mentoru

Dr. sc. Dean Duda (Pula, 1963) studirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je 1992. magistrirao i 1997. doktorirao. Danas je redovni profesor na Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu na kojem radi od 1990. Autor je dvije knjige iz područja kulture putovanja: *Priča i putovanje: hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr* (Matica hrvatska, Zagreb, 1998.) i *Kultura putovanja: uvod u književnu iterologiju* (Ljevak, Zagreb, 2012.). Drugi značajan znanstveni interes predstavljaju kulturalni studiji koje je u hrvatskom akademskom polju promovirao na Odsjeku za komparativnu književnost i na Poslijediplomskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti filma i kulture. Objavio je knjigu *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi* (AGM, Zagreb, 2002.) i priredio zbornik *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija* (Disput, Zagreb, 2006.). Autor je i nagrađivane knjige eseja *Hrvatski književni bajkomat* (Disput, Zagreb, 2010.) u kojoj se bavi suvremenim hrvatskim poljem književnosti i kulture te tranzicijom polja iz jednom društveno-ekonomskog sistema u drugi. Jedan je od autora *Lektire na dlanu* (Sysprint, Zagreb 2001-2002) i *Malog leksikona hrvatske književnosti* (Naprijed, Zagreb, 1998.) Suradnik je i Leksikografskog zavoda, svojedobno urednik u Zarezu, a niz godina pisao je za Feral Tribune.

SAŽETAK

Rad se bavi analizom troje autora koji su devedesetih godina prošlog stoljeća tijekom rata napustili svoje domove, preselili se na Zapad, i ostvarili uspješne karijere: Aleksandar Hemon (1964.), Dubravka Ugrešić (1949.) i David Albahari (1948.). Rad polazi od teze da različita stvaralaštva ovih pisaca nije moguće razumjeti izvan literarnog polja u kojem djeluju. Pojam literarnog polja preuzimam od Pierrea Bourdieua, te on predstavlja metodološki temelj rada. Taj pojam omogućuje nam da tekstualnu analizu spojimo s analizom produkcijskih uvjeta u kojima nastaju literarna djela. Svaki se pisac nalazi u određenom okruženju (literarnom polju), koje nalaže drugačija pravila kulturne produkcije, javnog ponašanja, literarnog pisanja. Svako literarno polje obilježavaju i specifični kulturni kodovi, pozicije koje pisci mogu zauzeti i odnosi moći među njima. Hemona zato analiziramo unutar američkog polja, Ugrešić unutar internacionalnog, a Albaharija unutar srpskog. Literarno polje strukturirano je poput zemljovida na kojem pisci mogu zauzeti različite uloge i pozicije; strukturu polja uređuju specifični odnosi moći i simbolički kapital pripisan različitim pozicijama. Prvenstveno nas zanima kako se pisci pozicioniraju unutar polja i to ne samo literarnim tekstovima, već i pomoću ne-literarnih strategija, kao što su javni nastupi i pojavljivanje u medijima. Pokazati ćemo da se Hemon pozicionira kroz kategorije imigranta i izbjeglice koje su specifične za američki društveni kontekst, kao i njegova kasnija uloga „pisca s crticom“, koji izražava dvojnu kulturnu pripadnost. Dubravka Ugrešić pozicionira se kroz ulogu političkog egzilanta, odnosno, disidenta, i kulturnog brokera koji prevodi bivšu Jugoslaviju za internacionalnu publiku. Proučit ćemo i ulogu predstavnice visoke kulture koju oblikuje nešto kasnije. David Albahari pozicionira se kao svenacionalni i apolitički pisac na srpskom polju, a pokazati ćemo da je takvo pozicioniranje moguće upravo zbog fizičke odsutnosti, namjernog odbijanja da govori o ratu, i zbog romana koji se laćaju društveno-politički aktualnih tema na izuzetno kompleksan način.

ABSTRACT

In the 1990s a number of writers emigrated from ex-Yugoslavia because of the war and found permanent residence in the so-called West (the European Union of that time, USA and Canada). I carried out three case studies on three representative authors that present different possibilities of writing in (and about) exile and immigration. Aleksandar Hemon (1964), originally from Sarajevo, Bosnia and Herzegovina, lives in Chicago and writes in English as a Bosnian-American writer. Dubravka Ugrešić (1949), on the other hand, left Zagreb and rejected any attachment to Croatian national literature and its community, but is highly admired in the international community, where she publishes regularly and is especially known for her essays. David Albahari (1948), in contrast to both of them, is only physically present in Canada, while his writing as well as his literary and public activity are almost exclusively connected to his native Serbia.

These writers are marked by a similar historical context: the common experience of living in socialist Yugoslavia, ethnic war, political instability and the dissolution of a country, and a departure from a homeland to Western countries with developed political democracies and capitalist economic systems. In spite of noted similarities each made different literary and career choices. Their writing styles are different, as well as their publics and the topics they tackle, including drastically different treatments of “typical” immigrant topics such as language, home, and rootedness. My main thesis is that differences in their literary works as well as in their public functions are not to be understood outside of the literary field in which they function. Every writer acts in a certain literary field, and as such responds to different literary rules, conditions of cultural production and cultural codes that govern the field. That is why I study Hemon as a part of the American literary field, Albahari as a part of the Serbian literary field, and Ugrešić as a part of the international literary field.

Bourdieu's notion of "literary field" is a theoretical basis for this work and it enables me to combine “internal reading” and “external analysis”. This means that I will provide textual analysis together with an analysis of cultural production, the cultural codes that dominate a particular field, and different power relations in the field. A literary field can be understood as a map of the various positions which might to be taken by actors in the field. Every position is a source of a certain

amount of symbolic capital but also comes with a set of formal and poetic rules as well as expectations about an author's public behavior. A literary field does not over-determine an author's writing and public performance but it does set the set of possibilities and system of position-takings in relation to which an author defines him- or herself. Every author has a different set of expectations and different publics to which she must respond, through different cultural codes and from a different position. Authors are positioning themselves through their literary work but also through extra-textual tactics such as their public performance, literary readings and festivals, political activism, newspapers profiles, internet communication, promotional campaigns, etc. In this study all noted materials are taken into consideration alongside literary works.

My main research question centers on the question of how authors are positioning themselves in the fields they choose to work in. I analyze and describe the process of their position-taking. Aleksandar Hemon positions himself through the categories of "immigrant" and "refugee" that are specific for the American (US) social context. Media presentations and narrations of Hemon's personal story use the American immigrant narrative and the national myths about glorious immigrant history, immigrant national identity, the "American dream" and climbing the ladder of success from bottom to top. In his literary work Hemon incorporates those myths and reflects them critically. The third role that he actively pursues is the role of "hyphenated" writer, Bosnian-American, which is also specific for the American literary field.

Dubravka Ugrešić positions herself in the international literary field and is known to metropolitan audience from Berlin and Paris to London and New York (although I concentrated on her work in English since it is the language with highest amount of "literary capital" as Casanova would say). In the 1990s Ugrešić took the role of political dissident. The role was "offered" to her in the international field because of her political views that opposed the Croatian government and made her a target of harsh public persecution. The role of dissident writer has shaped her international work, since she started to act as a cultural broker between a Western audience and the post-Yugoslav and Balkan cultural space. She performs the role of cultural broker through her essays, the literary form she was not known for before she entered the international field. In the beginning of her career she was also known for combining "*highbrow*" and "*lowbrow*" culture, but since

leaving Yugoslavia she has profiled herself as representative of so-called "high art." I explain that the change in her position-taking is conditioned with the change of literary field structure that she finds herself working in.

The last case study is centered on David Albahari, the writer who remained literarily present in his native Serbia, although he physically lives in Canada. Albahari positions himself as a Serbian national writer and an apolitical writer. I explain that his apolitical stance in a highly divided Serbian society is possible exactly because of his physical distance from everyday Serbian political and cultural life. On the other hand, he also takes the position of an apolitical, but relevant, author with his novels that tackle "difficult" societal questions but disable political readings because of their complexity and ambiguity.

This thesis wants to present a new perspective into understanding post-Yugoslav literary exile and immigration. Authors that fled the country in the 1990s are usually studied through textual or biographical analysis. This thesis adds an analysis of the conditions of cultural production, power relations and dominant cultural codes of the field in which the authors operate. Through the literary field perspective we can see patterns of behavior, rules, expectations and conditions that impact literary writing as well as an author's public role. It is worth repeating that we cannot understand cultural products outside of the field of cultural production that forms them.

Ključne riječi:

Aleksandar Hemon, Dubravka Ugrešić, David Albahari, literarno polje, postjugoslavenstvo, literarno polje, internacionalno literarno polje, američko literarno polje, egzil, imigracija, iseljeništvo, imigrant, izbjeglica, disident, kulturni broker, nacionalni pisac, pozicioniranje, simbolički kapital

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. LITERARNA POLJA I POZICIONIRANJE: JUGOSLAVENSKO, INTERNACIONALNO, AMERIČKO POLJE.....	5
2.1. Metodološki uvod	5
2.1.1. Model literarnog polja: unutarne čitanje i vanjska analiza	5
2.1.2. Struktura polja i pozicioniranje	7
2.1.3. Internacionalno literarno polje, literarni kapital i odnosi moći	11
2.2. Literarno polje u Jugoslaviji i nakon njenog raspada	15
2.2.1. Politička uloga literature u stvaranju nacije i države	17
2.2.2. Hibridni kulturno-politički model: Istok i Zapad, modernizam i socijalni realizam, elitna književnost i popkultura	21
2.2.3. Polje u tranziciji	24
2.2.4. Postjugoslavensko polje?	28
2.3. Pisci s periferije na suvremenom internacionalnom literarnom polju	31
2.3.1. Evropski „ <i>highbrow</i> “, američki „ <i>middlebrow</i> “	32
2.3.2. Karakteristike i simbolički kapital literature kulturne razlike	36
2.3.3. Egzotika i strateški egzoticizam	39
2.3.4. Javni performans i narativ traume	40
2.3.5. Američki kulturni kod patnje i rada na sebi	43
2.3.6. Perspektiva simboličke ekonomije, habitus i biranje pozicija unutar polja	45
3. HEMON: IMIGRANT I IZBJEGLICA	50
3.1. Predratna biografija i ulazak na američko polje	51
3.2. Amerika: „zemlja useljenika“	55
3.2.1. Imigracijska politika i useljeničke kategorije	55
3.2.2. Imigrantski narativ i ambivalentna gostoljubivost	58
3.3. Hemon kao imigrant i izbjeglica	61
3.3.1. Biografska priča na dva načina: Hemon kao sretnik ili Hemon kao žrtva	65
3.3.2. Imigranti u prozi: od izmještenosti do uspješne asimilacije	68
3.3.3. Karikiranje tipskih junaka	72
3.4. Dekonstrukcija američkog imigrantskog mita: <i>Projekt Lazarus</i>	75
3.4.1. Imigrantski narativ kao temljena referencija	77
3.4.2. Amerikanac u „Istočnoj Evropi“	81
3.5. Pisac s crticom i dvodomnost kao treća pozicija	84

3.5.1. <i>Projekt Lazarus</i> kao čikaški roman.....	84
3.5.2. Udomljavanje Chicaga: isti projekat, drugi materijal.....	85
4. DUBRAVKA UGREŠIĆ: DISIDENTICA I KULTURNA BROKERICA	92
4.1. Predpriča: jugoslavenska zvijezda, hrvatska „vještica“.....	93
4.1.1. Istočnoevropska tradicija egzila: od socijalizma do jugoslavenskih ratova	96
4.2. Disidentica: heroj i žrtva.....	99
4.2.1. Javni performans političkog egzila: mediji i javni nastupi	99
4.2.2. Samonaracija: egzil kao moralna kategorija	103
4.2.3. Kontradikcije autsajderske pozicije i „strateška egzotika“	105
4.3. Kulturna brokerica: Balkanci, imigranti, obespravljeni	110
4.3.1. Na Balkanu ništa novo.....	110
4.3.2. U imenu imigrantskog plemena: prvo glasnogovornik, nato mizantrop.....	115
4.4. Predstavica visoke kulture.....	120
4.4.1. Elitistkinja u obrani „prave“ kulture i „pravih“ vrijednosti	120
4.4.2. U akademiji: autorica kao ikona.....	123
4.5. Ministarstvo i Muzej: egzil na „ <i>middlebrow</i> “ i „ <i>highbrow</i> “ način	128
4.5.1. Javni život romana	128
4.5.2. Jugoslavensko Ministarstvo, transnacionalni Muzej	131
4.5.3. Realistički konvencionalno Ministarstvo i žanrovski hibridni Muzej.....	134
4.5.4. Razlike u atmosferi – dvije paralelne scene.....	136
4.5.5. Recepcija i repozicioniranje.....	140
4.6. Postscriptum: u međuvremenu, u Hrvatskoj	144
5. DAVID ALBAHARI: VELIKI NACIONALNI PISAC	147
5.1. Kontekst: Srbija, literatura, odgovornost.....	148
5.1.1. Devedesete: politička uloga književnosti, treći put	148
5.1.2. „Kultura ćutanja“ i polarizacija društva	151
5.1.3. Konceptualizacija kolektivne moralne odgovornosti	154
5.2. Izmještena biografija: fizički u Kanadi, imaginacijski u Srbiji	157
5.2.1. Javni performans apolitičkog autora.....	162
5.3. Poetika nakon reza.....	165
5.3.1. Poetički kontinuitet: paradoks i proturječje kao proizvodnja višeznačnosti	165
5.3.2. Poetički diskontinuitet: vremensko i prostorno pozicioniranje	169
5.3.3. Povijest kao akter, mitska sila i prokletstvo.....	171
5.4. Tri puta o kolektivnoj odgovornosti i suučesništvu	174

5.4.1. Deklarativno odbacivanje kolektivne odgovornosti	174
5.4.2. Krivnja moja pređi na drugoga: <i>Mamac</i>	177
5.4.3. O suučesništvu: u <i>Mraku</i>	180
5.4.4. O pokajanju: <i>Svetski putnik</i>	182
5.5. Odnos prema domu, odnos prema jeziku	187
5.5.1. Teoretske refleksije doma: <i>Heim</i> i <i>Heimat</i>	187
5.5.2. Tri pisca, tri doma	190
5.5.3. Tri puta o izboru jezika	191
5.5.4. Jezična i kulturna (ne)prevodivost kod Albaharija	193
5.5.5. Mesto koje nije dom	197
6. ZAKLJUČAK	202
7. BIBLIOGRAFIJA	206

1. UVOD

Devedesetih godina prošlog stoljeća, za vrijeme rata u bivšoj Jugoslaviji, niz pisaca napustio je nekadašnju državu. Među njima bili su i Aleksandar Hemon (1964.), Dubravka Ugrešić (1949.) i David Albahari (1948.), danas redom priznati i ugledni literarni autori. Hemon je napustio Sarajevo, nastanio se u Chicagu i počeo pisati na engleskom jeziku. Dubravka Ugrešić je napustila Zagreb, niz godina živjela nomadskim životom i odabrala Amsterdam kao mjesto stalnog boravka. Piše na hrvatskom jeziku, no ne objavljuje uvijek u Hrvatskoj. Albahari je odselio u Kanadu, tamo nastavio pisati na srpskom te objavljuje u Beogradu.

Motivacija za pisanje ovog rada proizlazi iz opažanja, da izbjegle pisce obilježava sličan povijesno-društveni kontekst, a usprkos tome proizveli su posve različite karijere i autorske tekstove. Zajednički kontekst uključuje iskustvo života u bivšoj Jugoslaviji, iskustvo rata i raspada države, odlazak na Zapad, u takozvane razvijene demokracije s kapitalističkim gospodarskim sistemom. Usprkos tome karijerni i literarni izbori pisaca vrlo su različiti, prema načinu na koji pišu, o čemu pišu te kakvoj se publici i kako obraćaju. I njihov odnos prema klasičnim „egzilantskim“ temama, kao što su jezik, dom, izmještenost, također je posve različit. Zanimalo me kako to objasniti. Posebnosti i razlike između troje pisaca mogli bismo proučavati na različite načine, kroz klasičnu tekstualnu formalno-sadržajnu analizu, psihoanalitičku perspektivu, biografsku analizu, i tako dalje. Navedeni pristupi osvjetljavaju različite aspekte literarnih tekstova, no složno ispuštaju analizu materijalnih uvjeta proizvodnje te dominantnih kulturnih kodova koji vladaju prostorom u kojem pisac djeluje.

Pojam literarnog polja, koji predstavlja metodološki temelj rada, omogućuje nam da tekstualnu analizu spojimo s analizom produkcijskih uvjeta polja u kojima nastaju literarna djela. Rad zato polazi od teze da stvaralaštvo ovih pisaca nije moguće razumjeti izvan literarnog polja u kojem djeluju. Uz same tekstove zanimat će nas zato uvjeti proizvodnje i distribucije, kulturni kodovi koji dominiraju poljem te odnosi moći između različitih pozicija unutar polja. Svako literarno polje možemo razumjeti kao zemljovid različitih pozicija koje zauzimaju akteri polja. Svaka pozicija donosi određenu količinu simboličkog kapitala, ali i niz formalnih i tematskih pravila ili očekivanja na koje pisac mora odgovoriti. Nakon odlaska iz zaraćene Jugoslavije pisci su se našli

unutar literarnih polja drugačije strukture koja je potom definirala i neizbježno utjecala na njihove buduće izbore. Svaki od navedenih autora iz različitih se razloga profilirao unutar drugačijeg literarnog polja. Hemon unutar američkog literarnog polja, Dubravka Ugrešić unutar internacionalnog, dok je Albahari usprkos fizičkoj odsutnosti odabrao djelovanje na srpskom literarnom polju. Različite načine pozicioniranja i okruženja u kojem djeluju ovi autori možemo shematski prikazati pomoću njihovih internetskih stranica.

Stranica Aleksandra Hemona pregledna je i funkcionalna, te postoji samo na engleskom jeziku. Stranica uključuje poveznice na tri posebne stranice na kojima se individualno promoviraju njegova prva zbirka kratkih priča i dva romana. Ističu se recenzije i citati iz tiska na engleskom jeziku, ali ne i iz tiska na jednom od jezika bivše Jugoslavije. Biografija ne uključuje dvije zbirke eseja koje je Hemon napisao na bosanskom i izdao u Sarajevu. Iako se stranica referira na širok prostor engleskog jezika, dva detalja jasno upućuju kome se Hemon obraća: njegovi nastupi podijeljeni su na američke i ostale („internacionalne“), a mogućnost kupnje knjiga nudi se samo preko američkih trgovaca. Hemon se obraća američkoj publici i pri tom najspretnije od troje pisaca barata elektronskim komunikacijama: promotivna stranica za njegov roman *Projekt Lazarus* je ujedno multimedijски interaktivni projekt koji uključuje tekst, glazbu i fotografije.

Internetska stranica Dubravke Ugrešić također se otvara samo na engleskom. Klikom na izbor knjiga nude se tri opcije uvrštene vertikalno jedna ispod druge: najprije knjige na engleskom, zatim u prijevodima i naposljetku na hrvatskom jeziku. Iako su sučelje i izbornik na engleskom jeziku, u izbor medijskih i stručnih odaziva uvršteni su i tekstovi na nizozemskom, francuskom, talijanskom i njemačkom jeziku. Izbor nagrada i priznanja također dolazi sa svih strana Evrope i iz Sjedinjenih država. Dubravka Ugrešić obraća se naime internacionalnoj publici. Stranica je pregledna i funkcionalna, a sadržajem bogatija od Hemonove. Na stranici je sabran bogat arhiv medijskih referencija i stručnih analiza spisateljičinog rada što signalizira da očekuje zahtjevnijeg čitatelja spremnog na ozbiljnije razmatranje njenog rada.

Albaharijeva internetska stranica do 2014. se otvarala na srpskom jeziku, s mogućnošću naknadnog odabira sadržajem skromnije engleske verzije. Stranica je na oba jezika sadržavala zastarjele informacije i nepotpunu bibliografiju. Od 2014. postoji nova stranica koju otvaramo tako da najprije odaberemo jezik: srpski ili engleski. Engleska verzija je sada dopunjena i informacije su većinom aktualizirane. Srpska verzija i dalje ima više sadržaja, između ostalog zbog praktične činjenice da najnovije Albaharijeve knjige nisu prevedene pa je materijal o njima na srpskom jeziku. Nepregledan izgled stranice i upitna funkcionalnost odaju da Albahari sa svojim čitateljima ne komunicira putem interneta, već nekim drugim kanalima.

Svaki od autora funkcionira u drugačijim uvjetima, obraća se drugačijoj publici, kroz drugačije kulturne kodove, odgovara na drugačija očekivanja i uloge koje mu polje dodjeljuje. Sve navedeno utječe i na autorske tekstove, bilo literarne, esejističke ili biografske. Odnosno, pravilnije rečeno, pisci se profiliraju i autorskim tekstovima i ne-literarnim strategijama, kao što su literarna čitanja i razgovori, izjave u medijima, internetska komunikacija, promotivne kampanje, i slično. U ovom ćemo radu uz literarne tekstove razmatrati i druge načine autorske komunikacije i profiliranja.

U prvom poglavlju predstaviti ću pojam literarnog polja kao metodološki aparat koji nam omogućuje da spojimo tekstualnu analizu i analizu uvjeta proizvodnje. Oslonit ću se na Bourdieuovu strukturu literarnog polja koja temelji na binarnoj podjeli na komercijalni i autonomni pol polja. Tome ću dodati i koncept internacionalnog literarnog polja Pascale Casanova kao polja kojeg određuju odnosi moći i dominacije među akterima unutar polja. U drugom dijelu prvog poglavlja predstaviti ću posebnosti jugoslavenskog literarnog polja kojeg Bourdieu i Casanova ne zahvaćaju svojim analizama. Oslonit ću se na koncept političke uloge literature u stvaranju nacije, kojeg je razvio Benedict Anderson, posebnosti jugoslavenskog socijalizma i kasnije tranzicije, kako su ih opisali Andrew B. Wachtel, Dean Duda i drugi. U trećem dijelu prvog poglavlja predstaviti ću suvremeno internacionalno i američko literarno polje koje ne temelji na podjeli na autonomni (*highbrow*) i komercijalni pol (*lowbrow*) već predstavlja srednju poziciju (*middlebrow*). Kod konstrukcije *middlebrowa* polja oslanjam se na Janice Radway i druge autore. Nato istražujem položaj pisaca s „periferije“ unutar suvremenog internacionalnog polja te se oslanjam na istraživanja Marka Huggana i Andree Pisac. Kulturni kod žrtve, ključan za

pozicioniranje „perifernih“ pisaca, predstavljam pomoću Fassina i Rechtmana te Eve Illouz. U sljedećim poglavljima koja analiziraju konkretne primjere pozicioniranja dodana sa teoretska razmatranja vezana za konstrukciju specifičnog polja.

U drugom poglavlju promatrat ćemo kako se Aleksandar Hemon pozicionira u američkom literarnom polju. Tvrdit ćemo da to čini kao kroz kategorije imigranta i izbjeglice koje su specifične za američki društveni kontekst. Tradiciju američke imigrantske povijesti i s njima povezanih mitova predstaviti ćemo kroz rad Alija Behdada. Pri kraju ćemo prikazati treću Hemonovu ulogu kroz koju se aktivno samoizgrađuje, a to je uloga „pisca s crticom“, odnosno, dvojne pripadnosti. U trećem poglavlju promatrat ćemo Dubravku Ugrešić. Pozicionira se unutar internacionalnog polje i to kroz različite lingvističke centre moći, od New Yorka i Londona do Berlina i Pariza. Ograničit ćemo se na pozicioniranje kroz engleski jezik, a izbor jezika opravdan je činjenicom da se radi o jeziku s najvećom količinom literarnog kapitala i utjecaja. Dubravka Ugrešić pozicionira se kroz ulogu političkog egzilanta, odnosno, disidenta, i kulturnog brokera koji prevodi bivšu Jugoslaviju za internacionalnu publiku. Proučit ćemo i ulogu predstavnice visoke kulture koju oblikuje nešto kasnije u opusu. U trećem poglavlju slijedi slučaj Davida Albaharija, pisca koji je ostao literarno prisutan unutar srpskog nacionalnog polja, iako se fizički nastanio u Kanadi. Albahari se pozicionira kao svenacionalni i apolitički pisac. Pokazat ćemo kako je Albaharijevo apolitičko pozicioniranje moguće upravo zbog fizičke odsutnosti i namjernog odbijanja da govori o ratu, ali i zbog romana koji se laćaju društveno-politički aktualnih tema (kolektivne odgovornosti) na izuzetno kompleksan način. Kod prikaza srpske književnosti oslonit ću se na Dejana Ilića, a kod različitih koncepta moralne odgovornosti na Nenada Dimitrijevića. Istražit ćemo i Albaharijev odnos prema domu i jeziku te ga usporediti s istom temom kod Dubravke Ugrešić i Hemonu.

Pojam egzil upotrijebila sam u naslovu ove radnje, budući da u javnom optičaju ne postoji krovni pojam za fenomen pisaca koji su napustili bivšu Jugoslaviju devedesetih godina. „Egzil“ zato koristim kao „nužno zlo“ u nedostatku boljeg termina za fenomen koji istražujem. Kao što ćemo vidjeti u nastavku, egzil je tek jedna od mogućnosti za profiliranje pisaca koji su fizički napustili domovine, a pobliže ću je definirati u trećem poglavlju.

2. LITERARNA POLJA I POZICIONIRANJE: JUGOSLAVENSKO, INTERNACIONALNO, AMERIČKO POLJE

2.1. Metodološki uvod

2.1.1. Model literarnog polja: unutarnje čitanje i vanjska analiza

Pojam „literarnog polja“ kojeg Pierre Bourdieu razvija u *Pravilima umjetnosti* (Les regles de l'art, 1992) omogućava nam da izbjegnemo prisilan izbor između dva naizgled nespojiva pristupa, unutarnjeg čitanja¹, odnosno, proučavanja teksta i njegovih karakteristika, te vanjske analize² koja se usredotočuje na biografske, društvene, ekonomske i druge faktore. Bourdieu tvrdi upravo suprotno, da jedan pristup ne ide bez drugoga te su oba neodvojivo povezana. Slijedeći tu logiku, metodološko je polazište ovog rada da se literarno djelo ne upisuje samo u prostor međutekstualnih referencija, u kojem je u dijalogu s drugim literarnim djelima, već i u širi društveni prostor. Oba pristupa Bourdieu objedinjuje pojmom „literarno polje“ (Bourdieu 1996) koje je u odnosu prema širem polju moći, odnosno, društvenom prostoru³, ali je i relativno autonomno te ima vlastita pravila vrednovanja, pozicioniranja, hijerarhiziranja i pridavanja značenja. Literarno polje ne čine samo tekstovi, već i niz drugih aktera: pisci, izdavači, kritičari, teoretičari, knjižari, literarni i reklamni agenti, financijski i drugi pokrovitelji, novinari i svi ostali uključeni u proces proizvodnje i distribucije književnosti. Ključan naglasak je tako na tome da se vrijednost i značenje nekog literarnog djela ne stvara samo u odnosu „čistih“ literarnih referencija, već je neodvojivo od položaja koje to djelo zauzima unutar opisanog literarnog polja.

Temeljna doksa⁴ znanosti o umjetnosti je dekontekstualizirano čitanje, tvrdi Bourdieu. Ukoliko je neki tekst definiran kao „umjetnost“ on se čita kao samodostatan i neovisan od društvenog konteksta i materijalnih uvjeta nastanka (Bourdieu 1996, 194). Među škole koje promoviraju takvo

¹ U engleskom prijevodu Bourdieua „internal reading“

² U engleskom prijevodu Bourdieua „external analysis“

³ Bourdieu upotrebljava oba pojma, „društveni prostor“ i „polje moći“ kao istoznačnice. Isto vrijedi i za pojmove „polje“ i „prostor“ (Bourdieu 1996).

⁴ Pojmom „doxa“ Bourdieu označava paradigmu ili način mišljenja koji je prihvaćen kao neupitan: „[T]he primary experience of the world is that of doxa, an adherence to relations of order which, because they structure inseparably both the real world and the thought world, are accepted as self-evident“ (Bourdieu 1984, 471).

čitanje Bourdieu uvrštava i neke intelektualno vrlo jake struje, kao što su strukturalistička i dekonstrukcionistička škola. Bourdieu priznaje da one prekidaju s univerzalizmom te tretiraju kulturne fenomene (jezik, mit, umjetnost...) kao povijesne, ali im zamjera jer se skoro isključivo usredotočuju na strukturu, izbjegavajući obratiti pažnju na ekonomske i socijalne uvjete proizvodnje djela i „proizvođača“ (Bourdieu 1996, 195–196)⁵. Bourdieu za razliku od toga tvrdi da neko djelo ne samo da možemo, nego i moramo povezati sa uvjetima njegovog nastanka, odnosno, analizu produkta moramo povezati s uvjetima produkcije. Klasičan primjer, na kojeg upozorava i Bourdieu, je proučavanje kanona kojeg literarna kritika uzima zdravo za gotovo, ne pitajući se kako je kanon nastao, odnosno, koji su društveno-povijesni uvjeti njegovog nastanka i bi li u drugim uvjetima mogao biti drugačiji. Odgovor na pitanje zašto se navedene dokse ne dovode u pitanje je jednostavan: sudjelovanje unutar bilo kojeg diskursa implicira prihvatanje određenih pretpostavki i postupaka kao neupitnih uvjeta razgovora. Oni kao takvi ne dolaze u pitanje niti se o njima raspravlja (Bourdieu 1996, 167).

Druga velika doksa znanosti o umjetnosti je mit o genijalnom autoru i bezinteresnom stvaralaštvu koji „od autora čini prvi i posljednji izvor vrijednosti djela“ (Protrka 2008, 103). Marina Protrka u Stvaranju književne nacije također je na Bourdieovom tragu pa naglašava da ideologija stvaralaštva skreće pažnju s mehanizama proizvodnje i održavanja statusa nekog djela u kojem sudjeluju mnoge institucije i akteri. Time se prikriva činjenica da u procesu sudjeluje i niz drugih kulturnih poslovnjaka koji „posvećuju“ neko djelo, te se nakon toga time i koriste prodajući „sveto“. Izdavači, pisci predgovora i kritičari, članovi žirija za nagrade, savjetnici za kupovinu, na koncu i sama publika, svi zajedno sudjeluju u lancu proizvodnje vrijednosti autora i djela (Protrka 2008, 103).

⁵ Barthes predstavlja autora (i čitatelja) kao funkciju, odnosno, kao poziciju koju netko može zauzeti unutar postojećeg literarnog i društvenog sistema. Ta funkcija po njemu jest kulturno i povijesno uvjetovana, odnosno, kako sam kaže: „Autor je moderna pojava, proizvod našeg društva koje je, izrastajući iz srednjeg vijeka, s engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i osobnom vjerom reformacije, otkrilo prestiž pojedinca [...]“ (Barthes 1999, 197). No Barthes ne razlikuje među različitim tipovima autora i čitatelju po kriteriju klase, spola, obrazovanja, vrijednosti i ideološkog usmjerenja itd., kao što to čini Bourdieu u Pravilima umjetnosti i svojem kapitalnom djelu *Distinction* (Bourdieu 1984).

Ime autora ima posebnu funkciju: ono pridaje značenje umjetničkom djelu, smješta ga unutar sistema vrijednosti te spaja s referentnim točkama iz umjetničke tradicije (Protrka 2008, 169). Najpoznatiji primjer je Duchamp, čija bi gesta izlaganja pisoara lako mogla biti obrazložena kao luda ili nevažna da je ne potpisuje Autor. Figura autora čini izlaganje pisoara umjetničkom gestom, čime nam nalaže upotrebu drugačijih perceptivnih kategorije te nas upućuje na poseban sistem smisla. Bourdieu (prema Maussu) to uspoređuje s magijom, sistemom koji funkcionira prije svega zbog kolektivnog vjerovanja u magiju, koja je pravi izvor moći koju vrač upotrebljava. Umjetnik također posjeduje moć da geste, koje bismo inače odbacili kao besmislene, mijenja u smislene izjave – no to nije moguće ukoliko ga polje ne priznaje i prepoznaje, ukoliko ne postoje oni koji „vjeruju“ i slave njegovu gestu kao umjetničku (Bourdieu 1996, 169).

Usprkos samoregulaciji te posebnom režimu vrijednosti literarno polje nije posve autonomno i samostalno. S druge strane nije ni posve podložno društvenim silnicama pa ga ne smijemo razumjeti kao neposredan odraz društvenog, političkog i ekonomskog stanja, odnosno, duha vremena ili *Zeitgeista*. Njegova je pozicija dvojna. Literarno polje nije ni posve nezavisno, ni posve zavisno – ne možemo ga istraživati bez da uzmemo u obzir posebnu logiku i povijest polja, ali ne smijemo ignorirati ni „vanjske“ silnice koje određuju šire društvo (usp. Bourdieu 1996, 117, 199–200).

2.1.2. Struktura polja i pozicioniranje

Literarno se polje razvija u 19. stoljeću, zajedno s ostalim poljima (znanstveno polje, ekonomsko polje, političko polje) te je dio „zajedničkog procesa evolucije, autonomizacije i diferencijacije“⁶ (Speller 2011, uvod), kraće rečeno – modernizacije. Ono što je specifično za literarno polje jest da je nastalo u odnosu razlikovanja od buržoazije i buržoaskog tržišta, koje je kao glavni vrijednosni kriterij postavljalo donošenje profita. Pokušavajući se udaljiti od tržišne stege, literarno polje traži autonomiju i postavlja vlastita pravila djelovanja, vrednovanja i posvećivanja. Tako uspostavlja obrnutu hijerarhiju vrijednosti u odnosu prema buržoaskom tržištu – cijeni se upravo ono što na tržištu ne prolazi. Odnosno, hijerarhija umjetničkih djela prema profitu obrnuto je proporcionalna

⁶ single process of evolution, autonomisation and differentiation

hijerarhiji prema simboličkom prestižu. Drugačije: što si profitabilniji, manje si cijenjen u svijetu umjetnosti. Iz toga proizlazi i ključna karakteristika literarnog polja, objašnjava Bourdieu – njegova dvojnost. Polje se najprije dijeli na tzv. čistu i masovnu produkciju – prvoj vladaju autonomni zakoni, a drugoj tržišni. Nato se unutar „čiste produkcije“ provodi i druga diferencijacija, na avangardu i posvećenu avangardu (Bourdieu 1996, 121). Razlike u stupnju posvećenosti i zadobivene simboličke vrijednosti uvjetuju način funkcioniranja polja: oblikuju se umjetničke generacije koje se međusobno bore za zauzimanje povlaštenih pozicija. Grupacije se odvijaju po istom obrascu: mladi se natječu sa starima, progresivni sa tradicionalistima (Bourdieu 1996, 122). Logika permanentne revolucije tako postaje način funkcioniranja polja – svaki novi literarni smjer oblikuje se kao pokušaj opovrgavanja prijašnjeg. Element subverzije i bunta je na taj način već unaprijed predviđen u strukturi literarnog polja pa, mogli bismo dodati, time zapravo nije nit subverzivan ni iznenađujući.

Bourdieu upozorava na homologiju između „prostora djela“⁷, koje je definirano simboličkim sadržajem i formom, te „prostorom pozicija u polju produkcije“⁸ (Bourdieu 1996, 205). To zapravo znači, nastavlja Bourdieu, da je većina literarnih strategija nadodređena, pa izborom umjetničkog djela pogađamo dvije mete odjednom, estetsku i političku, „unutarnju“ i „vanjsku“. Bourdieu daje primjer slobodnog stiha koji se razvija nasuprot aleksandrinca i svega što on predstavlja – ne samo u estetskom, već i u političkom smislu. Značenje i vrijednost svakog djela odgovara položaju koje djelo zauzima unutar hijerarhiziranog prostora literarnog polja.

Bourdieu je u obimnom istraživanju sakupljenom u knjzi *Distinction* (1984) pokazao da se ukusi u umjetnosti, ali i u drugim kulturnim praksama (moda, kulinarika, sport, provođenje slobodnog vremena, itd.) uredno svrstavaju u različite razrede i hijerarhiziraju prema klasnoj poziciji. Niža klasa tako voli Mozarta, masniju hranu, realističku fotografiju i nogomet, a viša Bacha, laganija jela, Breughela, jedrenje i eksperimentalnu umjetnost. Drugačije rečeno, društvenoj hijerarhiji različitih umjetnosti, te unutarnjoj hijerarhiji žanrova i pravaca unutar pojedinačnih umjetnosti, odgovora društvena hijerarhija potrošača (Bourdieu 1984, 1). Ukusi su klasno i povijesno

⁷ the space of works

⁸ space of positions in the field of production

uvjetovani, odnosno, različite pozicije u hijerarhiziranom polju produkcije (koje možemo identificirati pomoću imena galerija, institucija, izdavača, umjetnika ili škola) korespondiraju s različitim (društveno hijerarhiziranim) ukusima. Stoga, svaka promjena strukture polja prevodi se u promjenu ukusa te s njim povezane funkcije nekog djela, njegovog značenja i vrijednosti. Tako ista kulturna djela (ili određeni stil, pravac, umjetnička grupa, izdavačka kuća ili institucija) mogu kroz povijest zauzimati različite simboličke pozicije, nositi različite vrijednosti i značenja. Ono što je nekada vrijedilo kao avangarda može nakon nekog vremena zauzeti dominantnu poziciju na tržištu, zadobiti status klasika i postati karakteristično za malograđanski ukus (Bourdieu 1996, 160). Dobar primjer mogu biti Van Goghova platna, koja za autorovog života nisu našla više od jednog kupca, dok ih danas masovno reproduciraju, pa Suncokreti ili Čempresi krase mladenačke sobe po cijelom svijetu.

John Speller, autor knjige Bourdieu i literatura (Bourdieu and literature), navodi da je Bourdieu često napadan da svodi visoku umjetnost i literaturu na nositelje kulturnog kapitala te im oduzima bilo koju drugu ulogu osim u reprodukciji i naturalizaciji klasne razlike. Literarna djela u Bourdieovoj interpretaciji postala su, kažu kritičari, samo izrazi borbe za moć i prestiž unutar usko definiranog literarnog polja (Speller 2011, uvod). Speller se tim kritikama odlučno suprotstavlja i tvrdi da je Bourdieu, iako svjestan uloge koju posvećena literatura ima u reproduciranju klasne razlike, vjerovao i u njen emancipacijski i politički potencijal, mogućnost poticanja društvene kohezije te razvijanja kritičkog mišljenja. U tom duhu je izradio i brojne prijedloge za budućnost francuskog kulturnog obrazovanja (Speller 2011, uvod). No to je najviše došlo do izraza pred kraj njegove karijere kada su se koncept autonomne literature, kao i autonomija intelektualaca općenito, našli pod pritiskom ekonomskih faktora i logike tržišta, te je Bourdieu stao u obranu kulturnog polja koje je nekad kritizirao. Ukoliko ne uzmemo u obzir taj kasniji zaokret, Bourdieuova Pravila nisu optimistična, priznaje i Speller. Literarno se polje pojavljuje kao prostor reprodukcije *statusa quo* te je u kontrastu s mitovima o kreativnosti, slobodi i nekonformizmu koje sami sebi pripisuju sudionici tog polja (usp. Speller 2011, poglavlje 1).

Ipak, valja upozoriti na nekoliko detalja koji se suprotstavljaju tezama da u Bourdieuovom literarnom polju nema prostora za kreativnost, subverziju i izvrtanje pravila. Kao prvo, literarno

polje je povijesni pojam⁹, koji nije statičan, već podložan promjeni. Stoga i pozicije unutar polja nisu unaprijed zadane i fiksne, već se prije radi o „prostoru mogućnosti, sistemu različitih pozicija-koje-možemo-zauzeti u odnosu prema kojima se svaku mora definirati“ (Bourdieu 1996, 200)¹⁰. Ili kako kaže Speller, taj prostor „uključuje potencijalne tokove radnji i djela koji se zapravo nisu realizirali“ (Speller 2011, poglavlje 2)¹¹. Odnosno, mogu se, a i ne trebaju realizirati. Apsolutna sloboda spada u domenu „naivaca i neznalica“¹², kaže Bourdieu (Bourdieu 1996, 235), ali sam ne dokida pojam slobodnog izbora, već ga smješta unutar ograničenja i različitih mogućnosti djelovanja koje polje nudi. Unutar polja oblikuju se „problemi koje treba riješiti, stilske i tematske mogućnosti koje treba istražiti, kontradikcije koje treba nadići, pa čak i revolucionarni raskidi koje treba prouzročiti“ (Bourdieu 1996, 235)¹³. Pitanje je tko će i kako će odgovoriti na te mogućnosti, ali nijedan akter ne može iskoračiti iz polja mogućnosti do kojih se mora i može opredijeliti.

Treba naglasiti i da je sam nastanak literarnog polja uzrokovan literarnim i drugim invencijama, a i sam Bourdieu u *Pravilima* pripisuje veliku ulogu pojedinačnim akterima, kreativcima i „izumiteljima“ kako na literarnom planu, tako i što se tiče javnog života literature. Prije svega odaje zaslugu Flaubertu i Baudelairu koji su kreativno iskoristili i manipulirali društvene promjene 19. stoljeća, te postavili novi sistem čitanja, pisanja, prodavanja, posvećivanja i javnog života literature¹⁴. No, načelno govoreći, isti su pisci mogli djelovati i posve drugačije da su u nekom drugom stadiju polja pronašli kakve druge načine izražavanja (Bourdieu 1996, 235).

⁹ Pojam autonomnog literarnog polja Bourdieu je utemeljio na konkretnom primjeru francuskog literarnog polja, ali Bourdieu nigdje ne tvrdi te da se radi o univerzalnom modelu.

¹⁰ space of possibles, a system of different position-takings in relation to which each must be defined

¹¹ including potential courses of action and works which were never in fact realised

¹² the naive and the ignorant

¹³ problems to resolve, stylistic or thematic possibilities to exploit, contradictions to overcome, even revolutionary ruptures to effect

¹⁴ Polazeći od povijesne analize kako su se stvarale, čitale i nudile knjige, Bourdieu u *Pravilima umjetnosti* registrira temeljne strukturne promjene u načinu shvaćanja literarne i druge umjetnosti u 19. stoljeću. Novo umjetničko i literarno polje nastaje kao protureakcija na jačanje sve dominantnijeg građanskog društvenog sloja. Nova klasa naime nema isti odnos prema umjetnosti kao što ga je imala aristokracija – niti ju je spremna bezrezervno podupirati, niti je cijeni na isti način. Po kriterijima zarade, koje upotrebljava nova poduzetnička klasa, umjetnička produkcija ne vrijedi mnogo. Umjetnost je tako prisiljena na osamostaljenje od novih nosioca društvene i političke moći – postaje autonomna. Istovremeno se rađa novi sloj mladih i obrazovanih koji bi željeli ostvariti viši društveni položaj, a kako su druge opcije ograničene, često biraju umjetnički poziv, budući da on i dalje nosi određeni društveni prestiž. Ostvaruje se i utjecaj novonastalog tržišta, prije svega tiska, koji počinje propagirati komercijalnije sadržaje, romane u serijama i druge novinske tekstove. Novo polje samodefinira se kao različito od drugih polja (pravo, obrazovanje, znanost...), a i od šireg društva, te stvara vlastita pravila vrednovanja i posvećivanja. Tada se po prvi puta rađa i pojam

Saževši sve svoje pretpostavke Bourdieu zamišlja literarno-sociološku analizu koja djeluje na tri razine te je uspoređuje s kineskim kutijama koje su smještene jedne u druge. Najprije se otvara najveća kutija: analiziraju se pozicije u literarnom polju i polju moći. Nato srednja kutija: mapiraju se pozicije pojedinaca, grupa i institucija u literarnom polju. Konačno se otvara najmanja kutija: na pojedinačnom se primjeru prati subjektivno usvajanje sistemskih pravila, odnosno, „izvor akterovog habitusa“¹⁵ (Speller 2011, poglavlje 2). Speller dodaje da shemu moramo upotpuniti analizom toga u kakvom su odnosu literarna djela prema drugim djelima unutar literarnog polja, te transnacionalnom dimenzijom svjetskog literarnog prostora kojeg je razvila Pascale Casanova (Speller 2011, poglavlje 2).

2.1.3. Internacionalno literarno polje, literarni kapital i odnosi moći

Jesu li navedena pravila, logika i način funkcioniranja autonomnog literarnog polja jednaka za sve? Ukoliko pretpostavimo da postoje univerzalne književne vrijednosti po kojima ocjenjujemo literarna djela, možemo pretpostaviti i da svi pisci, odnosno, sva književna djela mogu biti vrednovana po jednakim kriterijima. Po tom načelu bilo koje djelo, bilo iz Hrvatske, Sjedinjenih država ili Zimbabvea, ukoliko dostigne vrhunske kriterije, ulazi u hram posvećenih i postaje dio kanona – gdje se čita, interpretira i obrađuje na isti način kao i svi drugi kanonizirani tekstovi. Pascale Casanova u kapitalnom djelu *Svjetska književna republika* (La République mondiale des Lettres, 1999) odlučno suzbija takva razmišljanja. Casanova ne vjeruje u postojanje ravnopravnih i sinkronih svjetova te odbacuje univerzalne literarne kriterije pomoću kojih bismo mogli objasniti literarne fenomene. Svjetsko literarno polje organizira se oko različitih centara moći te oko njih stvorenih periferija, tvrdi Casanova. Iz te strukture izvire i hijerarhijska ljestvica vrijednosti. Samo kroz perspektivu odnosa moći i natjecanja – principa koji organiziraju literarno polje – moguće je razumjeti kako je neko djelo primljeno i interpretirano.

„boema“, umjetnika koji se po načinu života, izražavanja, izgleda, mjesta koje obilazi, itd., posve razlikuje od običnog građanina.

¹⁵ the genesis of agents' habitus

Jedna od najproblematičnijih karakteristika internacionalnog literarnog polja jest to da vrlo uspješno zakriva hijerarhije i interese kojima smo posvetili nekoliko prošlih stranica. Internacionalno polje, kao i autonomno literarno polje, ima svoje mitove. Predstavlja se kao anacionalno, ahistorično i univerzalno. Glavna doksa je da su sudionici polja jednakopravni i imaju jednake izgleda za uspjeh i priznanje, koji su ovisni isključivo od njihovog literarnog talenta i vrijednosti opusa, koji se pak prosuđuje pomoću univerzalnih estetskih kategorija. Casanova neprestano ponavlja da pisci koji se nalaze na dominantnoj poziciji ne vide hijerarhijsku strukturu polja i svoj položaj u njoj. Pisci iz centra uzimaju svoj položaj „zdravo za gotovo“ u uvjerenju da je normativan, ali i da je pozicija koju zauzimaju unutar polja dostupna svima. Pisci iz margine imaju bolji uvid u situaciju, tvrdi Casanova, budući da im je odmah jasno, da pravila igre nisu univerzalna i ista za sve (Casanova 2004, 43).

Kako bi lakše objasnila hijerarhijske odnose u svjetskoj književnoj republici Casanova uvodi termin „literarni kapital“ koji je usko vezan za jezik. Literarni kapital nekog jezika ovisan je od najmanje tri karakteristike. Najprije od dugovječnosti, odnosno, o tome koliko dugo neki jezik postoji kao literarni jezik na kojem se stvaraju literarna djela. Što je jezik stariji, veći je i broj svjetskih klasika, odnosno, kanoniziranih djela na tome jeziku, a time i njegova važnost (Casanova 2004, 14). Treći zahtjev vezan je za suvremenost i tzv. profesionalni milje nekog jezika i literature na tom jeziku: kultiviranu publiku, zainteresiranu aristokraciju i naprednu buržoaziju, literarne salone, specijalizirani tisak, ugledne izdavače i prosuđivače ukusa, pisce zvijezde itd. Sve to možemo nazvati i „literarnim resursima“, pa će jezik s više resursa biti „literarniji“, a pisci koji pišu na literarnijim jezicima i dio su „velikih literatura“ odmah će biti u prednosti pred piscima koji pišu na literarno siromašnijim ili depriviranim jezicima te su dio manjih¹⁶ literatura. Prijevod iz nekog „malog“ u „veliki“ literarni jezik zato je ujedno i čin posvećivanja, pridavanja vrijednosti (Casanova 2004, 23), odnosno, prijevod je ujedno i „literarizacija“ nekog djela (Casanova 2004, 138).

¹⁶ Izraz male literature i mali jezici Casanova koristi u smislu „literarno deprivirani“, pri čemu ne definira koliko neki „mali jezik“ ima govornika (Casanova 2004, 181).

Po Casanovi internacionalno literarno polje djeluje kao o globalno unificirano polje zajedničke strukture. Takvo djelovanje omogućuje zajednička referencijalna točka: Greenwich literarni meridijan. Radi se o zajedničkom kriteriju za mjerenje vremena, odnosno, o načinu za određivanje literarne suvremenosti. Prema literarnom meridijanu možemo odrediti što je moderno i suvremeno, a što zaostalo i zastarjelo – radi se zapravo o estetskim standardima izraženima kroz temporalne termine. „Estetika je jednostavno drugo ime za literarno mjerenje vremena“¹⁷ (Casanova 2004, 95). Literarnu modernost određuje naravno centar, a periferija juri za njime ne bi li ga sustigla. Zajednički meridijan priznaju čak i oni koji se protive dominaciji centra, budući da samim ulaskom u natjecanje na literarnom polju i eventualnim pokušajem pobune protiv pravila priznaju zajednički mjerodavni standard (Casanova 2004, 88).

Prema Greenwich meridijanu možemo podijeliti pisce na internacionalne i nacionalne. Prvi se obraćaju internacionalnoj publici, slijede estetske standarde internacionalnog prostora te pretendiraju na internacionalno priznanje. Drugi ignoriraju zajednički meridijan, poštuju isključivo pravila svoje domovine, što im omogućuje nacionalnu popularnost i/ili iskorištavanje političke funkcije literature, ali su većinom nepoznati izvan granica svoje domovine. Treba dodati da se navedena struktura prostora ponavlja i unutar manjih nacionalnih modela, pa i nacionalno polje ima svoje nacionalne i internacionalne pisce.

Tko dakle određuje univerzalni meridijan i centar polja? Povijesno je tu ulogu odigrao Pariz, apsolutni arbitar ukusa, konsakracije i estetskih standarda čije je kriterije poštovao cijeli svijet. Casanova tvrdi da danas nitko nije preuzeo povijesnu ulogu Pariza, niti London i New Yorka, dva najočitija središta moćne književne industrije, i to iz dva razloga. S jedne strane objavljuju premali broj prijevodne literature da bi djelovali kao svjetski konsakrationski centar. S druge strane avangardna literatura postoji na marginama američkog i britanskog glavnog toka (mejnstrima), dok joj se u Francuskoj posvećuje veća izdavačka i kritička pažnja.¹⁸ Iako zbog političke pozicije

¹⁷ [A]esthetics is simply another name for literary time

¹⁸ Casanova dodaje da je takvo „ponašanje“ britanskog polja moguće zbog toga što ogromno američko tržište omogućava engleskim autorima neposredan dostup do svjetske publike, a da ne trebaju promijeniti jezik. Britanski „otpor“ prema djelima na stranom jeziku zato je danas veći nego što je bio u 1950-ima i 1960-ima (Casanova 2004, 167).

engleskog jezika¹⁹, literatura na engleskom jeziku ima dominantni položaj, a sam jezik najveću količinu literarnog kapitala, Casanova vidi svjetsku književnu republiku kao sistem s više različitih lingvističkih centara. Berlin je centar za njemačke, austrijske i švicarske autore, Barcelona za sve koji govore španjolski, Pariz za Francusku, ali i frankofonu Afriku, Belgiju, Švicarsku i Kanadu (Casanova 2004, 117–119). No prava se borba moći u današnjoj književnoj republici ne održava više između Pariza, Londona i New Yorka, nastavlja Casanova, već između komercijalnog polja, koje se pokušava uspostaviti kao novi izvor literarnog legitimiteta, te njemu suprotnog pola autonomne književnosti. I u najstarijim poljima s dugom tradicijom autonomne književnosti možemo primijetiti pojavu i konsolidaciju sve moćnijeg komercijalnog pola koji mijenja izdavačke strategije, načine distribucije, selekciju knjiga, pa čak njihov sadržaj (Casanova 2004, 169).

Koristeći Casanovin pristup moramo uzeti u obzir kontekst te strukturne pozicije koje se nude nekom piscu, osobito piscu koji dolazi sa periferije i iz tzv. male literature. Pisac uvijek stoji u odnosu prema svjetskom literarnom prostoru samom činjenicom da je definiran jezikom i nacionalnim prostorom u koji se rodio, kaže Casanova (Casanova 2004, 41). Mora se nositi s tradicijom koju je naslijedio, ali to može činiti na različite načine, estetskim, formalnim i lingvističkim izborima koji određuju njegovu poziciju u većem prostoru. Casanova navodi tri glavne mogućnosti, a to su asimilacija, diferencijacija i pobuna. Pisac može odbaciti svoje nacionalno nasljedstvo i zamijeniti ga za zemlju bogatiju literarnim resursima, kao što su činili Beckett i Michaux, može priznati i ujedno transformirati svoje naslijeđe, osloboditi ga od nacionalnih spona, kao Joyce, ili pak potvrditi specifičnosti svoje nacionalne literature poput Kafke ili Yeatsa (ibid). U tom modelu Casanova dopušta kreaciju i subverziju, pa čak i literarnu revoluciju te mijenjanje pravila centra.

¹⁹ Prema Casanovi se politička centralnosti jezika može mjeriti po tome koliko ima multilingualnih govornika – što više ljudi govori neki jezik kao „drugi jezik“ veća mu je vrijednost. Drugi riječima engleski je preuzeo ulogu „lingua franca“. Za usporedbu, kineski jezik ima ogroman broj materinjih govornika, ali mnogo manji broj multinacionalnih, te mu je i simbolički kapital pri tome niži. Literarni kapital se isto tako ne mjeri brojem pisaca i čitatelja na tom jeziku, već brojem kozmopolitskih posrednika (prevoditelja, izdavača, kritičara, izdavača) koji osiguravaju cirkulaciju nekog teksta (usp. Casanova 2004, 20–21).

Navedeni primjeri pokazuju da pri analizi autora i/ili književnog djela najprije moramo definirati dvije stvari: prostor koji zauzima autorovo domaće literarno polje unutar svjetskog literarnog polja te poziciju koju samo djelo i njegov autor zauzimaju unutar tog polja (ibid). Piščeva „sudbina“ zato jest ovisna od činjenice je li dio male ili velike nacije, budući da mu se u odnosu na to nude različiti izbori. Ako je dio velike literature lakše postaje „internacionalni“ pisac, budući da se *a priori* nalazi u centru. Ako je dio male literature, osuđen je na borbu protiv internacionalne anonimnosti, ali i nacionalnih pritisaka vlastitih domovina, koje, ukoliko nemaju razvijeno autonomno literarno polje, ustraju na političkoj ulozi literature (Casanova 2004, 181). Ukoliko pisac iz male literature „izda“ domovinu i odluči se za put internacionalnog pisca, opet mu se nude ograničavajući izbori: asimilacijam, integracija ili pak diferencija od centra i dodatno utvrđivanje razlike. U oba slučaja, „mali“ je pisac ograničen očekivanjima centra.

Ono što komplicira položaj i razumijevanje postjugoslavenskih autora prema navedenim modelima Bourdiea i Casanove, koji temelje na francuskom iskustvu, jest to da je literarno polje u socijalističkim državama funkcioniralo ponešto drugačije i skladno društvenom sistemu u kojeg je bilo uključeno. Shodno tome su uloga i položaj istočnoevropskih autora kako u nacionalnom, tako i internacionalnom literarnom prostoru bili specifični, a karakteristike tog odnosa utjecale su i na današnje post-socijalističko stanje.

2.2. Literarno polje u Jugoslaviji i nakon njenog raspada

Istočna Evropa jeste onaj dio sveta gde su ozbiljna književnost i oni koji je stvaraju oduvek bili precenjeni [...] u poređenju sa značajem koji se njihovim kolegama pridaje u ostatku sveta (Wachtel 2006, 10).

Literatura je zajedno s jezikom, filološkom i drugom kulturnom djelatnošću odigrala veliku ulogu u stvaranju evropskih nacija i posljedično nacionalnih država. No, ono što Zapadnu Evropu dijeli od Istočne²⁰ jest to da je u Istočnoj Evropi literatura zadržala svoj visoko povlašteni i prestižni

²⁰ Zapadnu i Istočnu Evropu definiрам kao geo-političko i ekonomski kompleks. Zapadna Evropa je prema tome sklop država koje su nakon drugog svjetskog bile uređene kroz višestranačku demokraciju i neki oblik kapitalističke ekonomije. Istočna Evropa je sklop jednopartijskih socijalističkih država.

status i nakon uspostavljanja nacionalnih država (usp. Wachtel 2006a, poglavlje 1). U socijalističkim državama literatura je imala prije svega obrazovnu i pedagošku funkciju. U slučaju Jugoslavije literatura je zadržala i političku ulogu na području izgradnje nadnacionalnog identiteta (usp. Wachtel 1998). Od takozvanog „povijesnog ne Staljinu“ Jugoslavija razvija svoju verziju socijalizma, pa se zato i njeno kulturno i literarno polje razlikuju od srodnih socijalističkih primjera. Jugoslavija ubrzo nakon Drugog svjetskog rata prestaje sa strogim državnim nadzorom nad kulturnim stvaralaštvom, te se umjetnici uz prešutnu toleranciju države odvajaju od poetike socijalnog realizma koja prevladava u drugim socijalističkim državama. Jugoslavenski kulturnjaci zato slijede Greenwich kulturni meridijan, odnosno, suvremene modernističke pravce (usp. Jakovina 2012). Posebnost jugoslavenskog polja je i ta da se uz državno podržavanu elitnu kulturu razvija i popkulturni pol pod utjecajima sa Zapada²¹ (Duda 2012); za razliku od toga popkultura u drugim socijalističkim državama skoro ne postoji.

Do transformacije svih istočnoevropskih literarnih polja dolazi prelaskom iz socijalizma u kapitalizam. Literatura tada gubi nekadašnje privilegije, a državna potpora drastično opada. Literarno polje prestrukturira se ulaskom na slobodno tržište kojim diktira imperativ profita (usp. Wachtel 2006a; Duda 2010). Istovremeno se zajedničko jugoslavensko literarno polje raspada na nekoliko nacionalnih. Posebnost jugoslavenskih država zahvaćenima ratom jest i ta da se reaktualizira nekadašnja politička uloga literature kao nositeljice nacionalnog identiteta. Nakon ratnog razdoblja, tržišni uvjeti produkcije i distribucije redom zahvaćaju novonastala nacionalna literarna polja (usp. Postnikov 2012; Kreho 2013). Ukoliko istovjetnim uvjetima u kojima su se našla nova polja dodamo i njihovu međukulturnu razmjenu, sinergijske žanrove (Duda 2013), zajedničko povijesno-kulturno naslijeđe te referencijalno polje, uz nacionalna polja možemo govoriti i o funkcioniranju zajedničkog „postjugoslavenskog polja“.

²¹ Zapad ne definiram kao geografski pojam, već kao sklop dominantnih država u smislu ekonomske i političke moći. Njima se često pridružuje i kulturna nadmoć, tzv. kulturni imperijalizam, koji je često posljedica političke dominacije, iako to nije nužno. (Japan se na primjer smatra gospodarski moćnim dijelom Zapada, iako se njegov kulturnih izvoz ne može mjeriti s nekom od ekonomski slabijih država kao što je na primjer Španjolska. Francuska također ima veliki kulturni utjecaj, iako je njena politička moć oslabljena). Istok po istoj logici predstavlja ekonomski, politički, a najčešće i kulturno marginalni, periferni i podređeni dio svijeta. U ovom tekstu najčešće se pod riječju Zapad misli na anglofone zemlje i njihove društvene i literarne sisteme s New Yorkom i Londonom kao dva središta moći.

2.2.1. Politička uloga literature u stvaranju nacije i države

Nacija se kao zamišljena zajednica²², pojavila najprije u Evropi, tvrdi Benedict Anderson u *Nacija: zamišljena zajednica* (1983). Pri njenom nastanku tri su elementa odigrala ključnu ulogu: kapitalizam, tiskarska tehnologija te „raznovrsnost ljudskih jezika“ (Anderson 1990, 47)²³ – u tom procesu oblikovala se i posebna uloga književnosti i jezičnih znanosti. Zametke zamišljenih zajednica Anderson svrstava u doba razvoja tiska, koji se poklopio s krizom latinskog jezika kojim je govorila elita. Budući da je tržište latinskih knjiga ubrzo postalo zasićeno, tiskari su se, jednostavnom poduzetničkom logikom, usredotočili na novu tržišnu nišu: knjige na vernakularima (Anderson 1990, 43). Time se otvorila nova čitalačka publika, a slični govorni jezici započeli su unifikaciju i sistematizaciju u jedan tiskani jezik. Ljudi koji su govorili sličnim vernakularima (francuskim, španjolskim, engleskim) počeli su se bolje razumjeti, odnosno, počeli su se identificirati se kao dio iste čitalačke publike. Prva svijest o postojanju zajednice koju povezuje zajednički jezik te koja zato nije univerzalna (kako se na primjer zamišljalo kršćanstvo), već ograničena i okružena drugim jezičnim zajednicama, zametak je nacionalne svijesti (Anderson 1990, poglavlje 3).²⁴ Jezik postaje glavnim kriterijem za definiciju nacionalnog tijela, a svi koji se bave jezikom dobivaju ključnu ulogu u formaciji novih nacionalnih diskursa. Evropsko 19. stoljeće je „zlatno doba leksikografa, gramatičara, filologa i literata na vernakularu“ (Anderson 1990, 68)²⁵. Od Češke do Finske ponavlja se isti obrazac: vođe nacionalnih buđenja vezani su za jezička zanimanja, a nacionalizam se uspostavlja objavama gramatika, sakupljanjem folklorne poezije te pojavom novina, koje su standardizirale jezik u čije su se ime postavljali politički zahtjevi. Jezici se naime predstavljaju kao jednakovrijedni, a budući da su jezici u vlasništvu pojedinih zajednica, onda i one zahtijevaju pravo na „autonomno mjesto u bratstvu jednakopravnih“ (Anderson 1990, 79).

²² Zamišljena zajednica je ona u kojoj se većina članova ne poznaje, a usprkos tome vjeruje u snažnu međusobnu srodnost i pripadnost. Svaka je zajednica, po Andersonu, zamišljena zajednica, uz iznimku slučajeva kao što su male ili seoske sredine gdje se svatko ponaosob poznaje. Zajednice se tako ne razlikuju po tome jesu li prave ili „neprave“ (zamišljene), već po tome na koji se način zamišljaju (Anderson 1990, 17).

²³ Nacija po Andersonu nastaje i u odnosu razlike prema religiji i dinastičkim kraljevinama, tadašnji dominantnim sistemima (Anderson 1990).

²⁴ Nacija povezana s razvojem jezika, odnosno, unifikacijom i sistematizacijom vernakulara, evropski je fenomen koji ne uključuje stvaranje nacija u Južnoj i Sjevernoj Americi (Anderson 1990, 66).

²⁵ Oni se okupljanju oko sveučilišta i knjižnica pa akademija postaje ključna za evropski nacionalizam, dok, na primjer, nema uloge u američkom nacionalizmu (Anderson 1990, 69).

Novine i književnost razvojem tiska postaju masovno dostupni te imaju važnu ulogu u zamišljanju zajednice kao jedinstvenog društvenog organizma koji dijeli zajedničku sudbinu i zajednički se kreće kroz povijest (Anderson 1990, 32). Čitanje novina funkcionira kao masovna praksa koja ujedinjuje zajednicu u obavljanju istog rituala. Književnost s druge strane razvija posebne narativne strategije: počinje oslovljivati čitatelja kao pripadnika iste zajednice, upotrebljava zamjenicu „mi“, smješta zajednicu u okvire nacionalne države, opisuje mjesta i krajeve koje opredjeljuje kao „naše“ ili zajedničke, a svaki takav prostor predstavlja se kao specifičnog, ali ujedno tipičnog predstavnika zamišljene zajednice (Anderson 1990, 34–36).

U slučaju južnih Slavena proces pojedinačnih nacionalnih buđenja (slovenskog, hrvatskog, srpskog), preplitao se s nadnacionalnim idejama ilirizma, odnosno, idejom o ujedinjenju južnih Slavena, koja se kasnije razvila u ideju o zajedničkoj državi. Pokrete su isto tako predvodili kulturnjaci i jezikoslovci, putem gramatika i sistematizacije pravopisa (Ljudevit Gaj), sakupljanja folklora (Vuk Stefanović Karadžić), ali i literarnog djelovanja te uzdizanja „jezika seljaka“ na istu razinu s drugim „većim“ jezicima (France Prešeren). Kroz jezikoslovstvo i književnu djelatnost izražavali su se politički zahtjevi po cijeloj Evropi, no možemo zamijetiti razlike između nacionalnog buđenja većih jednojezičnih zajednica, poput francuske ili engleske, te manjih zajednica koje su bile dijelom višejezičnog carstva, kao što je bilo Austro-Ugarsko. Budući da manje zajednice nisu imale razvijeno političko ili ekonomsko polje, borba za političku emancipaciju odvijala se isključivo na kulturnom polju pa je politička uloga književnosti i jezika bila utoliko veća i značajnija. Casanova upozorava da razvoj autonomnog literarnog polja može nastati tek s razvojem autonomnog političkog i ekonomskog polja, što dijelom objašnjava dugotrajnu vezu jugoslavenske literature i politike (Casanova 2004, 81–86)²⁶.

²⁶ Timothy Brennan upozorava da književnost ima ključnu političku ulogu i postkolonijalnim pokretima 20. stoljeća (Brennan 2003), a Casanova dodaje da se isto može primijetiti u suvremenim zajednicama koje nisu postigle nacionalnu, državnu, ekonomsku i političku emancipaciju. Osim toga, proces u kojem se zadobiva literarna autonomija i gomila kapital često puta želi zakriti političke izvore literature, zaboravlja vezu između literature i nacije te predstavlja literaturu kao nešto čisto, izvan vremena i povijesti, tvrdi Casanova. Literatura je zato jedna od najkonzervativnijih umjetnosti, nastavlja, vezana za tradicionalne konvencije reprezentacije od kojih su se drugi umjetnici odavno oslobodili, jer upravo je veza literature s političkom nacijom i dalje jaka, iako sakrivena (Casanova 2004, 86).

Ako su literatura i jezik odigrali ključnu ulogu u stvaranju svih evropskih nacija, u Istočnoj Evropi „ozbiljna književnost i pisci ostali su suštinski važni tokom komunističkog perioda, kad su nacionalne države već postojale“²⁷ (Wachtel 2006a, 12). Wachtel to objašnjava adaptacijom velikih nacionalnih literarnih figura iz 19. stoljeća, koje su komunistički književnih kritičari prikazali kao protokumniste te ih upotrijebili u svrhe promicanja službene ideologije^{28,29}. S druge strane država je pridavala važnost i suvremenim piscima koji su djelovali pod diktatom ideologije. Istovremeno, i domaća i strana javnost veliku su pažnju pridavali piscima koji su javno progovarali i djelovali kao „glas savesti u represivnim režimima“ (Wachtel 2006a, 12).

Uloga literatura ponešto je specifična u slučaju Jugoslavije. Naime, uz već postojeće „narode i narodnosti Jugoslavije“ morao se uspostaviti i neki oblik zajedničkog nadnacionalnog jugoslavenskog identiteta. Literatura je tako aktivno nastavila rad na nadnacionalnoj konstrukciji i zamišljanju zajednice. Kulturna je politika često puta prethodila službenoj politici vlasti, odnosno, nove su se ideje najprije oblikovale na literarnom i kulturnom polju, a tek kasnije prelazile na politički parket³⁰ (usp. Wachtel 1998). Moguće je da su takvoj ulozi literature doprinijeli i praktični razlozi: budući da je socijalizam bio jednopartijski sistem artikulacija političkih alternativa bila je ograničena. Seljenje rasprava iz političkog u druga društvena polja logičan je izbor, osobito u slučaju kulture i književnosti koje su već tradicionalno imale i političku ulogu. Najbolji je primjer poznata javna debata, Pirjevec-Ćosić, u kojoj su slovenski filolog i srpski

²⁷ Wachtel tvrdi da je uloga pisca pri konstruiranju naroda bila posebno važna upravo u sovjetskim i jugoslavenskim republikama, „čak i kad je njen značaj opao u zemljama Istočne Evrope“ (Wachtel 2006a, 12).

²⁸ Proces adaptacije „literarih očeva“ prema aktualnoj ideologiji također nije karakterističan samo za istočnoevropske zemlje, iako Wachtel daje naslutiti da su njihov ugled i konsakracija bili življi nego u ostatku svijeta: „Turista iz Sjedinjenih država ili Zapadne Evrope odmah će zapaziti da se spomenici, koji su u našim zemljama uglavnom posvećeni političarima i vojnicima, ovde podižu pesnicima i piscima. Glavne ulice i trgovi dobijaju imena po piscima. Osim toga, među posledice tradicionalnog književnocentričnog sistema obrazovanja spada i to što valjda svaki ruski taksist zna naizust dugačke odlomke iz Puškinovog Evgenija Onjegina, svaki poljski trgovac zna neke Mickjevičeve pjesme, a stihovi nove slovenačke državne himne uzeti su iz pesama Franca Prešerna, njihovog nacionalnog pesnika, i tako dalje“ (Wachtel 2006a, 11).

²⁹ Wachtel navodi nekoliko primjera, ali najradikalniju adaptaciju je po njemu doživio Njegoš. Pisac koji je pisao isključivo iz pozicije srpstva te je za glavni motiv Gorskog vijenca odabrao ubijanja Poturica s ciljem emancipacije pravoslavnog naroda, prikazan je kao svejugoslavenski bard. Kanonizirali su ga tako što su sukob Muslimana i Kršćana preveli kroz termine klasne borbe, a Njegoš je tako postao proto-socijalist te protivnik feudalizma i kapitalizma (usp. Wachtel 1998, 45–51; 142–146).

³⁰ Wachtel tvrdi da u nekim ključnim slučajevima, prije svega u kasnim šezdesetima u Hrvatskoj i u ranim osamdesetima u Srbiji možemo reći da su nacionalistički pokreti izrasli kao nadgradnja kulturnih i ne obratno (Wachtel 1998, 184). Hrvatsko nacionalno buđenje u šezdesetima bilo je tako podržavano sa strane skoro svih kulturnjaka, dok su hrvatski političari ostali podijeljeni oko tog pitanja sve do ranih sedamdesetih (Wachtel 1998, 185).

pisac zagovarali različite vizije ustrojstva države, veću centralizaciju, odnosno, autonomiju federativnih jedinica, dakle posve političke, a ne kulturne ili literarne ciljeve. Političke su se težnje očitovale i u poučavanju književnosti pa se popis pisaca iz udžbenika i čitanki neprestano mijenjao – što su se kulture elite više približavale separatističkim idejama, to su se više usredotočivale na nacionalni/etnički kanon i sužavale izbor predstavljenih autora³¹.

A. B. Wachtel u knjizi *Stvaranje nacije, razaranje nacije* (1998) Wachtel tvrdi da su upravo kulturne elite odgovorne za raspad Jugoslavije. Po njemu se najprije morao raspasti koncept jugoslavenstva, koji se oblikovao unutar kulture, da bi se stvorila politička situaciju u kojoj su Tuđman i Milošević došli na vlast – ne obratno (Wachtel 1998, 17). Hipoteza jest radikalna, ali već sama činjenica da ugledni znanstvenik uopće razmišlja o njoj nosi stanovito značenje: ista bi hipoteza u slučaju Francuske, Sjedinjenih država ili Kanade, bila jednostavno smiješna. Wachtel nadalje analizira niz literarnih ostvarenja, od visoke književnosti do popularnih povijesnih romana, u kojima su federativni narodi najprije prikazivani po principu srodnosti, a kasnije na principima antagonizma i međusobne razlike.³² Time ne ukazuje samo na drugu tradiciju političkog kodiranja, već i na tradiciju političkog otkodiranja, odnosno, ne samo na spremnost pisaca da uključe

³¹ Jedan od primjera je usporedba Osnova nastavnog plana i programa srednjoškolskog obrazovanja u SR Hrvatskoj iz 1974 i njegovih prethodnika iz ranih šezdesetih i četrdesetih godina. Wachtel tvrdi da su razlike između tri programa ogromne. Najvažniji je prijelaz sa općenitog fokusa na Jugoslaviju, bratstvo i jedinstvo na naglašavanje pripadnosti vlastitoj naciji unutar jugoslavenskog federativnog kompleksa, odnosno, premještanje fokusa sa nadnacionalnog identiteta na partikularistički identitet. Hrvatska literatura u novom se programu obrađuje odvojeno od jugoslavenske, u program je uključeno pet puta više hrvatskih nego srpskih pisaca, a neka od temeljnih djela starog programa, kao što je *Daleko je sunce* Dobrice Ćosića, izbačena su. Wachtel kaže da je sličan nacionalistički zaokret pogodio i makedonski program iz iste godine, koji je također oblikovala nacionalistička logika pa su na primjer za učenje romantizma namijenili pet sati svjetskoj tradiciji, devet sati srpskoj, hrvatskoj i slovenskoj literaturi, a četrnaest sati „skoro nepostojećoj“ (almost nonexistent) makedonskoj romantičkoj tradiciji (Wachtel 1998, 186–188).

³² Taj se proces da očitati unutar opusa Dobrice Ćosića, koji u svojem prvom romanu *Daleko je sunce* (1950) slavi partizansku borbu, bratstvo i jedinstvo, da bi u *Vremenu smrti* (1972–1979) prikazao samu ideju o jugoslavenskom ujedinjenju kao nerealnu fantaziju unaprijed osuđenu na propast (Wachtel 1998, 198–202). Prije raspada države u Srbiji izlazi niz popularnih povijesnih romana koji ustraju na antagonizmu između dva naroda te kontinuitetu hrvatskih i muslimanskih zločina nad Srbima: *Knjiga o Milutinu Danku Popovića* (1985), *Nož Vuka Draškovića* (1983), *Timor mortis Slobodana Selenića* (1989), *Vaznesenje Vojislava Lubarde* (1989) (usp. Wachtel 1998, 203–226). Unutar ozbiljne književnosti najveći predstavnik razaranja koncepta jugoslavenskog naroda je Milorad Pavić s *Hazarским rečnikom* u kojem je svaki pokušaj povezivanja različitih naroda osuđen na propast. Interpretacija tekstova, osobito *Hazarškog rečnika*, odvijala se pod utjecajem javnih nastupa pisaca, osobito u slučaju Pavića koji je, što se približavao raspad države, sve više podržavao nacionalističku interpretaciju svog romana (Wachtel 1998, 210–218).

političke poruke u svoja književna djela, već i na spremnost čitatelja da ih nađu i pročitaju u „političkom ključu“³³.

2.2.2. Hibridni kulturno-politički model: Istok i Zapad, modernizam i socijalni realizam, elitna književnost i popkultura

Nakon Drugog svjetskog rata Komunistička partija Jugoslavije, kao dio zajednice komunističkih organizacija (Kominterna), na mnogim je područjima slijedila zajednički socijalistički put koji su diktirali Sovjeti, tako i na području kulturne politike. Sovjetski savez 1934. godine proglasio je socijalni realizam normativnom doktrinom koju su preuzele i druge socijalističke države. Naziv „inženjeri duša“ kojima je prvak tog smjera, Maksim Gorki, prozvao socijalističke pisce utjelovljuje uloge koje su se pripisivale piscu u socijalizmu: odgoj i obrazovanje, prosvjetiteljstvo, oblikovanje umova i „infiltracija vrijednosti socijalizma“ („Socijalistički realizam“ 2013). Od pisaca se očekivao prikaz stvarnosti u duhu socijalističke revolucije te odgoj radnika, dok su poetičke norme pak propisivala uporabu realističkih oblika i dostupnost širokim čitateljskim masama zbog čega se socijalni realizam o našao u sukobu s avangardnom književnošću i umjetnošću („Socijalistički realizam“ 2013).

Biti socijalistički pisac, bilo je izuzetno privilegirano zvanje (usp. Wachtel 2006a; Westerman 2007)³⁴. Po privilegijama socijalistički su se pisci nalazili odmah nakon visokih komunističkih

³³ Radi se o tradiciji prisutnoj sve od prvih ideja o jugoslavenskom ujedinjenju. Izbor motiva u Smrti smilage Čengića je, na primjer, posve politički i ideološki uvjetovan, tvrdi Wachtel. Činjenica da Mažuranić, Hrvat, piše ep o Crnogorcima slala je poruku da svi Slaveni pripadaju istom narodu, odnosno, da su Crnogorci tek metonomija za ostala slavenska plemena. Mažuranić je preuzeo i stil, stih i pjesničke forme srpskog narodnog pjesništva kako bi naglasio da ih smatra dijelom svojeg literarnog naslijeđa (Wachtel 1998, 43–44). Drugi primjer je Ivo Vojnović koji, iako stvara modernu dramu, u Smrti majke Jugovića preuzima mitološku priču iz srpske predaje, opet da bi naglasio da je smatra dijelom svoje tradicije (Wachtel 1998, 54). Najbolji primjer takvog stvaranja unutar vizualne kulture je kiparstvo Ivana Meštrovića koji, da bi naglasio duh jugoslavenskog zajedništva, spaja moderni izričaj, kiparsku tradiciju (nepostojeću u pravoslavnim krajevima, ali razvijenu u Dalmaciji) i srpsku mitološku predaju (Wachtel 1998, 54–55). Još jedno od politički kodiranih djela bila je i kulturna Ježeva kućica Branka Ćopića nastala u doba „povijesnog ne Staljinu“ kako bi prikazala odnos između malog neovisnog naroda i njegovih lukavih, opasnijih susjeda (Jakovina 2012, 23–24).

³⁴ Studije o društvenoj ulozi pisca u socijalizmu su rijetke, te osim Wachtelovih ne poznajem drugu analizu uloge pisca u Jugoslaviji. Iz tog se razloga oslanjam i na neakademske izvore. Jedna od rijetkih knjiga o ulozi literature u socijalizmu su *Inženjeri duša* Franka Westermana (Westerman 2007), publicistička knjiga namijenjena širokoj publici, ali utemeljena na obimnom arhivskom i povijesnom istraživanju, proučavanju tekstualnih izvora te terenskom antropološkom radu u suvremenoj Rusiji. *Inženjeri duša* ne predstavljaju samo formalne karakteristike ruskog socijalizma, već naglašavaju „javni život literature“ po čemu je Westerman srodan Bourdieovoj ideji literarnog polja.

funkcionira (Wachtel 2006, 41), na raspolaganju su imali državne stipendije, mogućnost putovanja, korištenja državnih posjeda i odmarališta; državno sponzorirani časopisi nudili su visoke honorare za dodatne objave proze, poezije, eseja ili prijevoda, dok su pisci uz to primali i punu plaću za minimalno radno vrijeme kao zaposlenici leksikografskih zavoda, novina ili kakvih drugih državnih institucija.³⁵ Uz privilegije je postojao i državni nadzor, u najradikalnijem obliku u staljinističko vrijeme kada je država direktno naručivala državna djela, koja su prolazila cenzuru, a pisci su zbog literature doslovno gubili glave, završavali u logorima ili bili izgnani iz države (usp. Westerman 2007)³⁶. Na temelju takvog odnosa prema piscima nastao je fenomen istočnoevropskog pisca disidenta. Budući da su pisci imali značajnu ulogu unutar vlastitih država i na Zapadu su ih priznavali kao ljude od važnosti, utjecaja, moći i znanja. Wachtelovim riječima, ono što je Solženjicin rekao o Gulagu, Milosz o Poljskoj i Havel o Češkoj i internacionalna je publika smatrala važnim (Wachtel 2006, 16). Na poseban status literature u Istočnoj Evropi utjecala je i činjenica da većina „prosječnih građana“ mogla čitati i cijeniti ozbiljnu književnost zbog svog „književnocentričkog“ obrazovanja (Wachtel 2006, 15). Uz to u mnogim zemljama Istočne Evrope skoro da nije bilo drugih sadržaja, budući da nije postojala popularna ili trivijalna književnost (Wachtel 2006, 15).

Jugoslavensko literarno polje ponešto se razlikovalo od drugih socijalističkih polja. Titovim „povijesnim ne“, odnosno, izbacivanjem Jugoslavije iz Kominterne 1948. te prekidanjem odnosa sa Sovjetskim savezom, Jugoslavija stvara svoju inačicu socijalizma, te se otvara utjecaju Zapadnih država. Odvajanjem od Sovjeta stvara se i mogućnost napuštanja kulturne politike socijalnog realizma³⁷. Već krajem 1949. na Drugom kongresu Saveza književnika Jugoslavije nagoviještaju se takve tendencije, da bi tri godine kasnije Miroslav Krleža na skupu književnika

³⁵ Kao novinarka više sam puta svjedočila prisjećanjima starijih pisaca kako su u vrijeme Jugoslavije od objavljene priče ili novele mogli živjeti po dva mjeseca, odnosno, kako im je izdana zbirka poezija omogućila kupnju auta i odlazak na more.

³⁶ Nakon Staljina nadzor je ostao, no pritisak se smanjio pa Wachtel spominje pojavu pisaca unutarnjih disidenta koje su socijalističke države do neke mjere i ignorirale i tolerirale sve dok ne bi napadali režim na preagresivan način (Wachtel 2006, 46).

³⁷ Netom nakon Drugog svjetskog rata, u vrijeme prosovjetske usmjerenosti, istaknuti pisci odbijali su utjecaje zapadnoevropskih umjetničkih pokreta. Tvrtko Jakovina navodi kako je Milovan Đilas 1948. „prokazivao“ Sartrea i Picassa kao prijetnje jugoslavenskoj kulturi, a Ivo Andrić govorio o vječnoj vezi za socijalističkom kulturom bratskog SSSR-a (Jakovina 2012, 23).

Jugoslavije u Ljubljani konačno simbolički raskinuo sa socijalističkim realizmom (Jakovina 2012, 24).³⁸

Jakovina naglašava da su jugoslavenski „[u]mjetnici koji su nešto značili, “kulturni radnici” koji su rekli svoje “odlučno ne diktatu socijalističkog realizma” bili [...] naprosto brojni, a nisu bili protivnici režima” (Jakovina 2012, 14)³⁹. Pristupanje avangardi ili poetici modernizma tako nije bilo ujedno i znak pobune protiv režima. Umjetnici, ali i kulturne institucije, slijedile su Greenwich kulturni meridijan na svim područjima, od glazbe, literature, filma i vizualne umjetnosti.⁴⁰ „Velike, pa i općenito neugodne borbe protiv modernosti u umjetničkom stvaralaštvu nije bilo puno, što ne znači da neki navedene godine nisu upravo tako doživjeli” (Jakovina 2012, 17). To također ne znači da kulturno polje nije bilo polje neprestanog pregovaranja. Avangardisti su s jedne strane dobivali narudžbe državnih institucija, dok su ih s druge strane javno napadali i kritizirali partijski ideolozi, da bi takve rasprave opet prekidali vodeći političari (usp. Jakovina 2012, 16). I Tito se otvoreno se protivio apstrakciji i podržavao realizam, iako je na kraju i sam otkrivao monumentalne modernističke skulpture Dušana Džamonje i Vojina Bakića u funkciji državnih memorijalnih spomenika (Jakovina 2012, 16).

Iako se prvi socijalistički disident pojavio upravo u Jugoslaviji, Milovan Đilas, u Jugoslaviji nije bilo umjetnika disidenata. Jugoslavija je stvorila „tek“ jednog umjetničkog egzilanta, Dušana Makavejeva, čiji je film *Misterije organizma* zabranjen, a autorov rad onemogućen. Drugi slučajevi, kao što je na primjer onaj Edvarda Kocbeka (usp. Dović 2007) koji se našao u potpunoj medijskoj i javnoj izolaciji bez mogućnosti ikakva objavljivanja, svjedoče o sofisticiranijim metodama represije i nadzora koje je sprovodio jugoslavenski režim. Jugoslavensko kulturno i

³⁸ U poznatom govoru Krleža se odriče socijalističkog realizma, i to ne samo na polju književnosti, već i drugih umjetnosti, zagovara literarnu neovisnost, prikazuje larpurlartističku tradiciju u pozitivnom svjetlu te omogućuje rehabilitaciju modernističkog pisma u Jugoslaviji („Govor na kongresu književnika u Ljubljani“ 2012).

³⁹ Jakovina daje primjer s područja vizualne umjetnosti; jugoslavenska izložba Vjenceslava Richtera i Emila Webera na Svjetskoj izložbi u Briselu nije se niti približila ideologiji socijalizma, iako su umjetnici tvrdili da će upravo takav nastup dokazati demokratičnost zemlje te su uz internacionalna primili i državna priznanja (Jakovina 2012, 14).

⁴⁰ Dok je Hruščov „bjesnio protiv jazza“ jugoslavenska je Komisija za kulturne odnose s inozemstvom već od 1956. slala na gostovanja pjevače popularne glazbe i jazz orkestre – samo je jedan od primjera koje navodi Jakovina. (Jakovina 2012, 14).

literarno polje bilo je tako polje pregovaranja u kojem su se kombinirale različite taktike popuštanja, pritisaka, manipulacija i ustupaka.

Relativnoj fleksibilnosti i otvorenosti jugoslavenskog kulturnog polja svjedoči u prilog i procvat njegovog pop-kulturnog pola⁴¹. Tome nije doprinio samo kulturni „uvoz“ sa Zapada, prije svega američkih popkulturnih fenomena, već i rapidna modernizacija Jugoslavije koja je omogućila način života i infrastrukturu potrebnu za razvoj popularne kulture. Nakon Drugog svjetskog rata u Jugoslaviji se ubrzano provodilo masovno opismenjavanje, a način života se dubinski mijenjao i urbanizacijom, industrijalizacijom, tehnološkim napretkom i stvaranjem relativnog blagostanja. Sve to doprinosi nastanku kulture slobodnog vremena u kojem se popularnu kulturu i moglo konzumirati.⁴² Uz to se pojavljuje i svojevrsni jugoslavenski tip potrošačkog društva koji uključuje žudnju za materijalnim dobrima i lagodnijim načinom života kao integralni dio „imaginarija napretka“ i „mentalne figure modernosti“ (Duda 2012, 299 i 309). Jugoslavensko je kulturno polje tako djelovalo kao svojevrsni hibrid, uz bogatu i tržišno orijentirano popularnu kulturu, ali i autonomni pol književnosti, koji je djelovao u relativnoj autonomiji, a uz izdašnu državnu potporu.

2.2.3. Polje u tranziciji

*Polje književnosti erozivno je – od Vardara do Triglava
(Kreho 2014).*

⁴¹ Popkulturu ili popularnu kulturu ovdje definiram kao masovnu kulturu namijenjenu širokoj publici, nastalu u doba industrijskog razvoja i modernizacije, većinom proizvedenu sa strane kulturne industrije i većih korporacija.

⁴² Igor Duda tvrdi da je Hrvatska „u tridesetak godina prošla razvojni put koji su razvijene zemlje ranije prolazile u do tri puta duljem vremenu,“ (Igor Duda u Dean Duda 2012, 298). Također navodi sljedeće enciklopedijske podatke o razvoju Hrvatske: „U Zagrebu 1880. godine živi svega 29584 stanovnika, 1921. njihov broj iznosi 110000, a 1981. grad broji oko 650000 (sa širim područjem oko 850000). Što se profesionalne strukture stanovništva tiče, udio poljoprivrednoga stanovništva 1910. godine iznosi 78,6%, pred rat 1941. je 65,3%, 1953. je 56,4%, 1961. je 43,9%, 1971. je 32,3%, a 1981. je 15,2%. Pismenost, kao osnovni zalog participacije u polju popularnoga, rapidno raste: 1880. godine nepismeno je 77,9% stanovništva, 1921. je 39,6%, 1948. je 15,6%, 1971. je 8,9% i 1981. je 5,6%, dok je u školskoj godini 1958.–1959. osnovnim školovanjem obuhvaćeno 97,4% obveznika, a iste 1959., nakon nekoliko ranijih reformi, Sabor donosi Zakon o osnovnoj školi kojim je uvedeno jedinstveno osmogodišnje obavezno osnovno školovanje za djecu od 7 do 15 godina. Broj novina (odnosno medijskih proizvoda od dnevnih preko tjednih i dvotjednih do mjesečnih i povremenih), koje izlaze u Hrvatskoj 1960., obuhvaća 223 izdanja, a 1970. dosiže brojku od 337, pri čemu svakako treba pridodati i izdanja iz ostalih jugoslavenskih republika na hrvatskim kioscima“ (Igor Duda u Dean Duda 2012, 295-296).

Na pitanje zašto su padom berlinskog zida nestali veliki istočnoevropski pisci, mogli bismo odgovoriti Bourdieuovim rječnikom: struktura polja se promijenila pa pozicija velikog istočnoevropskog pisca više ne postoji. Odnosno, kao što kaže Wachtel, istočnoevropski pisci bili su istovremeno i sociokulturološki i literarni fenomen. Nesporno darovit pisac, kao što je na primjer bio Milan Kundera, morao je imati posebne uvjete da bi ga prepoznali kao važnog: „Izdavači moraju imati želju da čitaocima omoguće da dođu do Kundera, kritičari moraju odlučiti da napišu prikaz njegovog dela, državne i privatne fondacije moraju mu dodjeljivati nagrade, a čitaoci (i u njegovoj zemlji i u inozemstvu) moraju se odlučiti na to da njegovu knjigu kupe i, barem u nekim slučajevima, pročitaju“ (Wachtel 2006a, 7). Tako danas možda i postoje pisci daroviti poput Kundera, ali uvjeti u kojima je on postao svjetski poznat pisac više ne postoje.

Mijenjanjem društvenog i ekonomskog polja promijenilo se i književno: pisci su izgubili povlašteni položaj, budući da su politiku su prepustili političarima, školski je sistem olabavio svoju literarnocentričnu stegu, a police je zapljusnula strana književna konkurencija. Srušila se distribucijska mreža, a mnoge su izdavačke kuće na slobodnom tržištu propale. Nestali su brojni literarni časopisi, a medijski prostor namijenjen kulturi radikalno je sužen. Državne potpore drastično su smanjene. Izdavačke kuće danas su privatne tvrtke, a mnogi tržišni mehanizmi koji su vladali polom popularne književnosti, orkestriraju i tzv. „autonomni“ pol ozbiljne književnosti (usp. Wachtel 2006a, poglavlje 1; Duda 2010, 7–82).

Legitimizacija i reprodukcija književnosti preselila se na područje medija i to unutar njenog „zabavnog“ ili estradnog dijela. Iako se to na prvi pogled vezuje za deklarirane pisce popularne kulture, poput Adrijane Čuline i Vedrane Rudan, Duda ustraje na tome da isti legitimacijski pristup danas vrijedi i za tzv. ozbiljne pisce poput Slavenke Drakulić ili Zorana Ferića (Duda 2010, 13; 25–26). Svi se oni zajedno pojavljuju kao dio medijske estrade, odnosno, kao javne ličnosti koje koriste svoj privatni život, mišljenja, osobnost, vizualnu pojavu kako bi se profilirali unutar popularnih medija. Medijska legitimacija tako postaje uvjet književne, pa se pisci moraju najprije afirmirati kao javne osobe, novinari, kolumnisti, zabavljači, zvijezde, da bi na temelju medijski

proizvedenog simboličkog kapitala privukli publiku i kao pisci.⁴³ Književni uspjeh u takvom sistemu mjerljiv je dopadljivošću i prodanim primjercima, a prezentacija književnih djela povodi se logikom senzacionalizma. Tako su se recimo i kanonski pisci, u nekadašnjoj ponudi biblioteke Jutarnjeg lista, oglašavali pomoću pikanterija iz osobnih života: činjenicom da se na primjer Bellow ženio pet puta, a da je Hemingway bio „muškarčina“ i tako dalje (usp. Duda 2010, 34).

Ne samo način (re)prezentacije književnosti, već i promjena distribucijskih kanala dubinski mijenja pravila i način funkcioniranja književnog polja. Budući da se suvremena književnost počela nuditi i na kioscima, Duda nove distributivne puteve zove „logikom kioska“. Kiosk je inače ključno distribucijsko mjesto popularne kulture, određuje ga široka mreža, dostupnost i široka ponuda „od ozbiljnih izdanja do kiča i šunda“ (Duda 2012, 309). No logika izvedbe popularne književnosti, njen „režim rada, rok upotrebe i naplata truda“ (Duda 2010, 49), posve je oprečna logici autonomnog pola literarnog polja. Sa stajališta trajanja radi se o potpunoj promjeni kriterija: literatura koja je inače „strukturno spora institucija“ (Duda 2010, 50) s pretenzijama na dugovječnost, na kiosku isparava nakon samo tjedan dana te zadobiva status lako potrošnog materijala. To utječe i na refleksiju književnosti: dijalog izostaje, i to ne samo zbog brzog nestajanja kiosk-književnosti iz optičaja, već i zbog poslovnih interesa. Ukoliko knjiga izađe u izdanju neke novinske tvrtke, za očekivati je da o njima neće pisati novinska izdanja koja nisu u istom vlasništvu, budući da bi time direktno reklamirala vlastitog konkurenta (Duda 2010, 50). Na temelju hrvatskog primjera Duda upozorava na još jedan neistraženi tranzicijski moment, a to je uspon romana koji je prevladao nad kratkom prozom kao dominantnim žanrom socijalizma što se ne može odvojiti od tranzicijskih promjena društva i „rekonstitucije“ građanske klase (Duda 2013).

Wachtel je analizirao i različite pokušaje istočnoevropskih pisaca da zadrže (i unovče) nekadašnji kulturni kapital. I on registrira ulazak pisaca u medije i na polje popkulture, a tim strategijama dodaje i ulazak u diskurs nacionalnoga, odnosno, u određenim slučajevima i direktno bavljenje

⁴³ Noviji primjer svakako bi mogla biti zbirka poezije Igor Mandić na mjesecu televizijskog voditelja Aleksandra Stankovića koji je, usprkos tome da zaslužuje status „književnog debitanta“, postao jedan od promoviranih književno-medijskih događaja 2010. godine.

politikom (Wachtel 2006a). Nešto slično primjećuje u Hrvatskoj i Duda kada upozorava na spajanje medijsko-estradnog, nacionalističkog i prosvjetiteljskog diskursa. Kao primjer navodi reklamne akcije novinskih korporacija: čitatelje se poziva kao Hrvate da čitaju hrvatsku knjigu – koja, naravno, izlazi u izdanju iste novinske korporacije. Knjiga u tom diskursu preuzima ulogu nositelja nacionalne identifikacije te koketira s nekadašnjom romantičarsko-političkom ulogom književnosti (Duda 2010, 36–40). Razlika je u tome što su iza književnosti romantizma pstajali emancipacijski politički interesi, dok se iza suvremenog diskursa promocije nacionalne knjige nalaze ekonomski interesi izdavačkih kuća

S druge strane, politička uloga literature kao nositeljice nacionalnog interesa nije isključivo stvar prošlosti. U vrijeme raspada Jugoslavije, osobito u zaraćenim državama, dolazi do reaktualizacije romantičarsko-političkog diskursa i političke uloge književnosti u zamišljanju nacije i države. Literatura opet preuzima političku ulogu u definiranju neovisnog nacionalnog identiteta i uspostavljanju nove nacionalne države. Iz toga proizlaze uloge državnih pisaca ili pisaca-ideologa, kao što je u slučaju Hrvatske bio Ivan Aralica, koji se zadržao na ulozi „dvorskog pjesnika“ (usp. Wachtel 2006a, 133), te u slučaju Srbije Dobrica Ćosić koji je i neposredno ušao u politiku (usp. Wachtel 2006a, 106–111).

Tranzicijsko polje tako je prostor istovremenog djelovanja kontradiktornih sila i tendencija. Literatura s jedne strane funkcionira kao zabavna roba na masovnom tržištu kulturne industrije, koja uz to iskorištava njenu staru slavu nacionalne predvodnice za pridobivanje profita. S druge strane, nešto te stare slave ili starog literarnog kapitala zadržalo je vrijednost, pa književno polje, zajedno s drugim kulturnim poljima, i dalje može funkcionirati kao prostor za autentično propitivanja političkih pitanja i problema novije povijesti, osobito u državama u kojima su ratna zbivanja i dalje osjetljiva ili tabu politička tema.⁴⁴

⁴⁴ Pitanje hrvatskih zločina i uloge u ratu razrješavalo se u romanu *Ovce od gipsa* Jurice Pavičića, filmskoj verziji romana *Svjedoci* (2003.) Vinka Brešana, te najdirektnije u filmu *Crnci*, Zvonimira Devića i Gorana Jurića. Spomenuta djela popratile su burne reakcije javnosti koje su ih svele na političku i ideološku razinu: čitali su ih isključivo kao izjave o ratu, pri čemu su zanemarene njihove estetske i formalne značajke. Odnos između djela, biografije pisca i čitateljevog konteksta pokazao se tada kao ključan za razumijevanje recepcije navedenih djela. Važno je naime s koje strane „dolazi“ autor, a s koje čitatelj, te progovara li autor o „njima“ ili o „nama“. Najbolji primjer za to je kontroverzni roman iz 2008. *Top je bio vreo* Vladimira Kecmanovića (1972.), mladog beogradskog pisca, rođenog i

2.2.4. Postjugoslavensko polje?

Raspad države je prouzročio i odvajanje nacionalnih literarnih polja od sinergijskog jugoslavenskog te njihovu restrukturaciju. Na tom se mjestu postavlja pitanje, možemo li danas uz nacionalna literarna polja govoriti i o nadnacionalnom, regionalnom ili postjugoslavenskom literarnom polju. Nasilnim raspadom države prekinuti su odnosi između literarnih zajednica, izdavačkih kuća i različitih grupacija, promijenjeni su kanoni, antologije i čitanke, a ono što se izdavalo u Hrvatskoj nije bilo dostupno u Srbiji i obratno. Usprkos tom raskidu sile kontinuiteta mogu se zamijetiti i nakon 1990. Kao što tranzicija iz socijalizma u kapitalizam nije mogla posve izbrisati nekadašnji ugled i ulogu književnosti, tako se nisu mogli potpuno izbrisati utjecaji kontinuiteta jugoslavenskog povezivanja koje možemo pratiti bar od 1918. do 1990. (usp. Wachtel 1998). Kulturne zajednice opet su uspostavile bliske odnose, a donekle i zajedničku infrastrukturu: Zagreb se tako profilirao kao izdavački centar za pisce iz cijele regije (Duda 2013), uz to postoje nagrade namijenjene svim autorima na nekadašnjem srpsko-hrvatskom kao što su nagrada V.B.Z za najbolji neobjavljeni roman ili nagrada Meša Selimović koja obavlja zadaću regionalnog izbora (i eventualnog posvećivanja). Na različitim literarnim festivalima autore »iz regije« predstavljaju zajedno ili u posebnoj kategoriji kao posebno bliske. Mnogi suvremeni projekti stavljaju u prvi plan upravo kulturnu suradnju: na radionicama kreativnog pisanja zagrebačkog CKP sudjeluju slovenski pisci, na portalu Booksa pišu kritičari iz „regije“, dok je hrvatsko-srpsko-crnogorski projekt Criticize this!⁴⁵ okupio publiciste iz svih država i omogućio im da pišu o knjigama i kulturnim fenomenima iz susjednih država. Časopis Sarajevske sveske također odigrava važnu regionalnu ulogu objavljujući pisce iz cijele regije, uključujući slovenske i makedonske.⁴⁶

odraslog u Sarajevu, što ga na simboličkoj razini ovlašćuje da govori o „svojem“ gradu. Radnja je smještena u ratnom Sarajevu, a glavni je junak gluhonijemi srpski dječak koji postaje žrtva i svjedok svakojakog (pretežno bošnjačkog) nasilja. Reakcije na roman bile su predvidljive: bosansko-hercegovačka javnost se zgražala, dok ga je srpska objeručke prihvatila, uputila mu nagrade (stipendija Borislava Pekića, srpska nagrada Meša Selimović), ubrzo je snimljen i film u režiji Bobana Skerlića (2013.). Srpski intelektualci koji predstavljaju alternativu vladajućem diskursu (Saša Ćirić, Saša Ilić i Vladimir Arsenić) romanu su se suprotstavili rekavši da izjednačava odgovornost svih zaraćenih strana i relativizira odgovornost sredine koju pisac predstavlja i u kojoj živi. Bosanska intelektualna alternativa (Ajla Terzić i Muharem Bazdulj) roman je pak odlučno podržala rekavši da nudi mogućnost da se državljani Bosne i Hercegovine suoče i s vlastitim prešućenim zločinima i odgovornošću (usp. Kosmos 2013).

⁴⁵ <http://www.criticizethis.org/opis-projekta/>

⁴⁶ Najpovezaniji je prostor onaj koji govori istim jezikom, zbog praktičnih razloga lakšeg povezivanja i činjenice da većina govornika nekad dominantnog jezika ne razumije manjinske jezike. U tom smislu najproblematičniji status ima albanski jezik koji je i dan danas odsutan iz kolektivne (post)jugoslavenske memorije.

Kontinuitet zajedničkog referencijalnog polja, zajedničkih uzora, i dalje je prisutan. Iako Krležu smatraju isključivo hrvatskim, a ne svejugoslavenskim piscem, njegove se drame i dalje izvode i u Beogradu i Ljubljani, Ivu Andrića svojataju tri nacionalna kanona, a Danilo Kiš, koji je uvijek naglašavao svoje »miješano« podrijetlo i antinacionalistički stav, bio je i ostao zajednička referencijalna točka ne samo starijih, nego i mlađih autora iz svih država nasljednica.⁴⁷ Uz to se ne može zanemariti ni važnost zajedničkog kulturnog i popkulturnog znanja. Stanovnici cijele regije ne dijele samo polje literarnih referencija, već i specifična znanja o pojavama iz svakodnevnog života, specifična pamćenja, sjećanja, fraze, viceve i slično – imaginarij nekada zajedničke svakodnevice, na kojega se često referira i literatura.

Kao postjugoslavenska mogli bismo opisati ona djela koja nije moguće razumjeti izvan zajedničkog konteksta. Duda upozorava da pri proučavanju zajedničke kulture treba razlikovati „gdje se ona pojavljivala kao sinergija nacionalnih varijanti i kojim je žanrovima u tom slučaju raspolagala, a gdje je predstavljala tek puki zbroj etnonacionalnih književnih praksi u različitim žanrovskim režimima“ (Duda 2013). Kao primjer sinergijskog žanra kojeg nije moguće izolirati na etnonacionalnu kulturu Duda daje primjer političke memoaristike i osobito golootočke tematike u drami i na filmu tijekom 1980-tih godina. Dodatni sinergijski fenomen je i „recentna egzilantsko-nomadna matrica“ (Duda 2013), koju također ne možemo svesti na jedno etnonacionalno ishodište⁴⁸. Duda navodi nekoliko autora lociranih u postjugoslavenskom ili regionalnom prostoru

⁴⁷ Wachtel je pokušao „empirički“ ustanoviti postojanje zajedničke (post)jugoslavenske literature prema kriteriju interakcije s piscima iz druge nacionalne zajednice, u smislu inspiracije i referenci na njihova djela (Wachtel 2006b, 136). Kontinuitet tih odnosa te postojanje „transnacionalne postjugoslavenske literature“ utemeljuje na primjeru sljedbenika Danila Kiša: slovenskog Draga Jančara, srpskog Svetislava Basare, bosansko-američkog Aleksandra Hemoni i bosanskog Muharema Bazdulja. Raznorodnim piscima Kiš služi kao uzor i referencija pa od njega preuzimaju narativne principe (stilističke karakteristike, lagano ironijski odnos prema tekstu i likovima, suzdržavanje od psihologizacije likova, upotrebu konkretnih sudbina kao paradigmatičkih zamjena za povijesna zbivanja, imitiranje historiografskog diskursa, refleksivno meditativne težnje i odnos prema spoznaji povijesne istine (Wachtel 2006b, 141). Wachtel objašnjava da je preuzimanje Kiša kao literarnog uzora ne samo estetski, nego i etički izbor, kojim se odbacuje politika nacionalnog separiranja.

⁴⁸ Nebojša Lujanović pokušao je definirati još jedno sinergijsko polje, ne postjugoslavensko, već uže „književno polje između bosanske i hrvatske književnosti“ (Lujanović 2010, 304). Kao članove polja definira autore koji se pozicioniraju između bosanskog i hrvatskog konteksta (Andrić, Jergović, Mlakić) te dijele sličnosti na strukturalnoj i semantičkoj razini (organizaciji teksta te zajedničke metafore, značenjske cjeline, motivi), dok na izvantekstualnoj razini dijele slične autorske i čitateljske intencije koje usmjeravaju interpretacijske potencijale teksta (Lujanović 2010, 299–304).

(poezija Marka Pogačara i Ivančice Đerić, romani *Berlinsko okno* Saše Ilića, *Komo* Srđana Valjarerovića, *Mimezis* Andreja Nikolaidisa, *Buick Rivera* Miljenka Jergovića, drame Tene Štivičić). Njima možemo dodati i Hemonu, Ugrešićku, Albahariju i druge „egzilante“ s napomenom da u njihovom slučaju valja proširiti prostor proučavanja ne samo s nacionalnog polja na postjugoslavensko, već i na internacionalno (Ugrešić) ili literarno polje zemlje u kojoj obitavaju (Hemon).

Dinko Kreho navodi da o postjugoslavenskom književnom prostoru možemo govoriti na tri načina. Jedan je već spomenuta perspektiva kulturne bliskosti ili multikulturna perspektiva koja uzima u obzir utjecaj zajedničkog jezika, povijesnog iskustva, referencijalnog polja isl⁴⁹. Slijedi perspektiva pripadnosti istom tržištu, odnosno, ekonomistička perspektiva ili „Jugosfera“, pojam koji Kreho preuzima od Tima Judaha. Kao treću mogućnost, koja najčešće izostaje, Kreho dodaje analizu materijalnih uvjeta proizvodnje (Kreho 2013). Uz Krehu još nekoliko autora najčešće u publicističkim i novinskim tekstovima obrađuju postjugoslavensko književno polje iz „materijalističke“ perspektive, kao polje kojeg definiraju isti proizvodni uvjeti: tranzicija u kapitalizam i potrošački sistem, rezanje državnih potpora, uključivanje elitne literature u tržišni sistem, imperativ profita, medijska legitimizacija književnosti i selebritizacija literature (usp. Duda 2010, Postnikov).

⁴⁹ Pojam utemeljen na perspektivi multikulturne bliskosti je interkulturalna južnoslavenska literarna zajednica Zvonka Kovača. Po Kovaču južnoslavenske literarne zajednice nije moguće razumjeti isključivo iz nacionalne perspektive i izvan konteksta međusobnog susretanja s susjednim kulturama i literarnim zajednicama. Kovač naglašava „simultano koegzistiranje različitih [kulturnih] 'razina'“ te povijesnu uvjetovanost interkulturnih zajednica. Hrvatska i slovenska književnost su tako u etapama pripadale kulturnom kompleksu zapadnoslavenskog jezika i književnosti, a srpska i bugarska istočnoslavenskom, objašnjava Kovač. Južnoslavenski kulturni kompleks tako karakterizira supostojanje „katoličke i pravoslavne kulture“ s dodanom islamskom (bošnjačkom), židovskom, protestantskom ili grkokatoličkom komponentom koje „potenciraju dimenziju interkulturalnosti, ali je bitno ne mijenjaju“ (Kovač 2001). Kao paradigmatički primjer interkulturalnog opusa Kovač navodi Andrića, Cankara, Krležu, Crnjanskog, pri čemu napominje i važnost interkulturalnog procesa kanoniziranja tih autora (Kovač 2012; Kovač 2005). Prema Aneli Hakalović, problematičnost Kovačevog pristupa je da ne dovodi u pitanje projekt mononacionalnih književnih znanosti po kojima je prirodna zajednica neke književnosti kulturno-identitetska, odnosno, jezik, književnost i identitet uvijek se prikazuju zajedno u neodvojivoj prirodnoj povezanosti (Hakalović u Kreho 2013). Interkulturalni pristup razlikuje se od nacionalnog samo po tome što priznaje legitimitet drugih zajednica i mogućnost njihove interakcije s „vlastitom“. Kreho dodatno problematizira Kovačev pristup tvrdeći da „fokusiranjem na kategoriju „kulture“ ili „interkulture“ snažno potiskuje politiku“ te uzmiče pred referencijama na Jugoslaviju (Kreho 2013).

Manjkavost materijalističke perspektive koja naglašava istovjetnost uvjeta izvedbe, produkcije, distribucije, legitimacije književnosti na području nekadašnje Jugoslavije, je ta da su opisani uvjeti slični u cijeloj Istočnoj Evropi. Iako oni ključno formiraju i postjugoslavensko polje, ne predstavljaju specifičnost koja ga razlikuje od drugih polja. Posebnost (post)jugoslavenskog polja je njegov kontinuitet, tradicija kulturne razmjene i međukulturnih utjecaja, zajedničko povijesno iskustvo, zajednički prostor literarnih klasika i uzora te posljedični nastanak sinergijskih djela i žanrova. Kulturnu povezanost ne možemo odvojiti od gospodarsko-političkih procesa pa stoga valja predložiti kombinaciju kulturne i materijalističke perspektive. A k tome svakako treba dodati i politički element, osobito svijest o kontinuitetu političke uloge književnosti, koja je opstala i za vrijeme tranzicije, bilo unutar nacionalističkog, bilo marketinško-prosvjetiteljskog diskursa.

2.3. Pisci s periferije na suvremenom internacionalnom literarnom polju

Raspadom Jugoslavije događaju se promjene neposredno važne za položaj pisaca koji napuštaju Jugoslaviju: nadnacionalno socijalističko literarno polje nestaje, formiraju se nova tranzicijska nacionalna literarna polja, a pisci ulaze na internacionalno polje i polje novih domovina na Zapadu koje ima drugačiju strukturu od one na koju su navikli. Američko literarno polje, a sve više i internacionalno polje je polje srednje pozicije ili takozvane *middlebrow* strukture. *Middlebrow* je kompleksan oblik kulturne proizvodnje, kojeg definiraju tržišni mehanizmi⁵⁰, slobodno preplitanje visokih (*highbrow*) i niskih (*lowbrow*) kulturnih izbora i procesi klasne legitimizacije. *Middlebrow* je već stotinjak godina dominantan oblik američke kulturne proizvodnje, a ista ili slična struktura sve više definira i internacionalno polje. U nastavku ćemo opisati nastanak američkog *middlebrow* početkom 20. stoljeća, a nakon toga prikazat ćemo književnost koju dolazi s margine (u smislu odnosa moći) kao posebnu kategoriju na internacionalnom polju.

⁵⁰ Na sve veću prisutnost tržišnih mehanizama unutar polja kulturne proizvodnje upozorava i Casanova kada kaže da se bitka na internacionalnom polju ne vodi više između centara moći, već između komercijalnog i autonomnog pola. Takva perspektiva polje dijeli na dva binarna pola i ne priznaje srednju poziciju kao poseban i kompleksan način kulturne proizvodnje.

2.3.1. Evropski „*highbrow*“, američki „*middlebrow*“

Konstrukcija američkog literarnog polja u temeljima se razlikuje od Bourdieovog modela koji je nastao po uzoru na francusko literarno polje, a čiju osnovnu strukturu ponavljaju i ostala evropska polja. U osnovi se radi o polju kojeg definira opozicija te međusobna tenzija između dvaju suprotnih polova, takozvane komercijalne (niske, popularne, „*lowbrow*“) te autonomne (visoke, umjetničke, elitne, „*highbrow*“...) produkcije. Američko kulturno polje povodi se drugačijim mehanizmom: preplitanjem komercijalnih i „autonomnih“ interesa te slobodnim kombiniranje kulturnih sadržaja s „vrha“ i „dna“. Takvu strukturu polja zato nazivamo srednjom ili – *middlebrow*⁵¹.

Polazišna točka suvremenog američkog odnosa prema kulturi je ta da Sjedinjene države tradicionalno ne poznaju oštru distinkciju između visoke i niske kulture, tvrde znanstvenici s sveučilišta UW Madison koji su istraživali suvremene kulturne izbore. Evropska elita je potvrđivala svoj klasni status zajedničkim kulturnim praksama, te posebnim znanjem o nacionalnom kanonu koji joj je omogućivao zajedničke rasprave o kulturi. No, od pripadnika američke elite nije se očekivalo isto ponašanje, između ostalog i zato jer izvorna američka umjetnost ne postoji do tzv. antebellum perioda⁵² (Friedland i ostali 2007, 35–37). Takvo stanje očituje se i danas. Istraživanje o kulturnoj konzumaciji u Sjedinjenim državama potvrđuje da američko kulturno polje nije diferencirano kao u Bourdieovom modelu⁵³. Ukratko: slobodnije se kombiniraju „visoke“ i „niske“ prakse, pri čemu prakticiranje visoke kulture (ozbiljna glazba, galerijske izložbe) i dalje nosi poseban simbolički kapital, no nije presudno za potvrdu elitnog društvenog statusa (Friedland i ostali 2007, 47). Klasni status se utvrđuje i drugim praksama, „građanskim aktivizmom“ (civic behaviour) i medijskom konzumacijom. Zato potvrđivanje elitnog statusa presudnija je konzumacija elitnih medija poput New York Timesa, Wall Street Journala ili nacionalnog radija NPR (Friedland i ostali 2007, 47), a uz to je važno i „građansko“

⁵¹ Uvriježeni hrvatski prijevod ne postoji zato u ovom tekstu upotrebljavam opisni izraz „srednja pozicija“ ili originalni američki naziv *middlebrow*.

⁵² azdoblja prije građanskog rata (Friedland i ostali 2007, 35).

⁵³ Bourdieu je svoje istraživanje proveo u šezdesetima tako da možemo pretpostaviti da bismo danas u Francuskoj dobili drugačiju sliku, možda bližu američkom kulturnom polju, iako ne i istu.

ponašanje poput volonterskog rada, suradnje na projektima lokalne zajednice, doniranja, pisanja medijskih komentara i uključivanja u sferu javne rasprave (Friedland i ostali 2007, 42).

Suvremeno američko *middlebrow* polje strukturira se u prvoj polovici 20. stoljeća te je ključno vezano uz društvene i ekonomske promjene toga razdoblja. Kulturna proizvodnja nastaje u sprezi s novim tržišnim mehanizmima masovne produkcije i distribucije te masovnim medijima⁵⁴. Istovremeno, tada nastaje i nova srednja klasa američkog potrošačkog društva. Novu elitu čine zaposleni u profesionalnim i tehničkim zvanjima, društveni sloj koji se na početku 20. stoljeća uspinje prema vrhu društvene ljestvice te tek počinje sakupljati željeni kulturni kapital. Radi se o sloju koji usprkos visokom stručnom obrazovanju nema potrebnog znanja, ali ni potrebnog vremena za prakticiranje visoke kulture. Kao rezultat toga razvija se „*middlebrow*“ kultura koja omogućuje „dostup do visoke kulture tako što je posreduje kroz masovnu kulturu“⁵⁵ (Friedland i ostali 2007, 32).

Utjecaj tržišnih principa na literarnom polju Janice Radway objašnjava na primjeru najvećeg knjižarskog fenomena prve polovice 20. stoljeća Book of the Month Club. Klub knjige utemeljen je 1926. kao pretplatnički klub koji je pretplatnicima obećavao mjesečno isporučiti „najbolju“ knjigu po izboru žirija. Ponuda je prije svega bila namijenjena spomenutoj srednjoj klasi „profesionalaca, menadžera, informacijskih i kulturnih radnika“⁵⁶ (Radway 1997, 15). Prije pojave Book of the Month Club vrijedilo je da je svaka knjiga posebno i jedinstveno umjetničko djelo neusporedivo s drugima (Radway 1996, 4–5). Klub knjige uvodi na literarno polje nekoliko revolucioniranih novosti, načelo standardizacije i kategorizacije, uvjetovanih tada novom idejom masovne distribucije. Glavna ideja književnog kluba bila je naime da što više čitatelja putem pošte svaki mjesec primi istu knjigu⁵⁷, a da bi se te knjige mogle odabrati i prilagoditi publici, morale su

⁵⁴ Friedland i ostali upozoravaju da ključna karakteristika *middlebrow* polja ta da se na njemu i prakse visoke kulture (ozbiljna glazba, galerijske izložbe i slično) posreduju preko masovnih medija te na taj način približavaju širokom srednjem sloju (Friedland i ostali 2007, 40, 47).

⁵⁵ *middlebrow* culture refers to the phenomenon of gaining access to high culture only after it has been mediated by mass culture

⁵⁶ a growing class fraction of professionals, managers, and information and culture workers

⁵⁷ U slučaju Book of the month club radi se o mogućnostima koje je pružao poštanski sustav, a u budućnosti su se distribucijski putevi prilagodili novim tehničkim i tržišnim mogućnostima. Danas je zato moguće naručivanje preko

se najprije standardizirati i kategorizirati. Knjige se tada po prvi puta počinju nuditi kao standardizirana roba namijenjenu posebnoj ciljnoj publici. Izabrani žiri knjige je najprije svrstao u žanrove srodnih (dakle ne-jedinstvenih) proizvoda. Tako je srušio tradicionalnu hijerarhijsku ljestvicu na čijem se vrhu nalazila „ozbiljna“ literatura, a nakon nje drugi tekstovi, uključujući novinarstvo, dokumentarnu prozu i popularne vrste (Radway 1996, 20). Po novome svako se djelo ocjenjuje unutar vlastite kategorije, a nijedna kategorija nije nadređena drugoj. Mijenjaju se i vrijednosni kriteriji: knjige moraju odgovoriti različitim potrebama šarolike ciljne publike, a ne samo „univerzalnom“ kriteriju literarne odličnosti. Time se mijenja i odnos između čitatelja i autora. Autor se skida s pijedestala na kojem je stolovao kao glavni vlasnik značenja, budući da žiri ne zanima „što je autor htio reći“, već „što čitatelj želi čuti“, odnosno, kako ugoditi čitateljevim potrebama i preferencijama. *Middlebrow* je tako integrirao naizgled nespojive procese: proces robne distribucije i kategorizacije te izbor i evaluaciju književnosti (Radway 1996, 6–7). No, Radway upozorava da spomenute promjene ne smijemo gledati isključivo kroz ekonomsku optiku. Logiku *middlebrow* polja s jedne strane obilježava „pragmatična dispozicija“ i „instrumentalna orijentacija“ (Radway 1996, 27)⁵⁸, no s druge strane polje izražava i tendencije koje bismo mogli opisati i kao kulturnu i pedagošku misiju: želja za obrazovanjem, traženjem višeg smisla u umjetnosti te samo-artikulacijom nove srednje klase (Radway 1997, 5; slično i u Striphos 2009, 57).⁵⁹

Književna kultura *middlebrowa* ključno je vezana za masovne medije, koji nisu samo kanal za oglašavanje književnih djela, već i prostor za produkciju⁶⁰ i evaluaciju literature. Evaluacija se ne provodi samo stručnim ocjenama, već i afirmacijom autora kroz masovne medije. Finn tvrdi da je

interneta, između ostalog i tehnikom „jednog klika“, i to ne samo direktno od izdavača ili knjižara, već preko novih poslovnih knjižarskih modela čiju vladavinu utjelovljuje gigant Amazon.

⁵⁸ ultimately pragmatic disposition, and its fundamentally instrumental orientation

⁵⁹ Tome treba dodati da su u zadnjih nekoliko desetljeća tržišni principi na američkom literarnom polju prevladali. Radikalne promjene nastupile su kada su američke neovisne izdavače „progutali“ veliki tržišni konglomerati. Knjiga se izjednačila s ostalim korporacijskim proizvodima, a izdavaštvo se počelo snažnije povoditi logikom masovne proizvodnje koja podrazumijeva brz odaziv na tržištu, atraktivnost i zahvaćanje široke publike, tvrdi Schiffrin. (Schiffirin 2001).

⁶⁰ Već u 19. stoljeću američka se literarna produkcija vezala za medije, odnosno, objave u časopisima. U pozadini stoji praktičan razlog povezan s autorskim pravima, američki izdavači nisu bili povezani s engleskim izdavačima nikakvim ugovorom, pa su slobodno preštamovali djela engleskih pisaca bez da bi plaćali autorska prava. Zbog toga su zanemarivali američke pisce, a ti se zato vrlo rano okreću časopisima i počinju pisati novele koje takvom prostoru objave najbolje odgovaraju (Escarpit 1970, 66).

danas za uspjeh suvremenih autora, uključujući one koje pretendiraju na status „ozbiljnih“ umjetnika, podjednako važan „zvjezdani status“ u masovnim medijima, kao i potvrda sa strane elitnih kritičara i publikacija (Finn 2011, 19)⁶¹. Suvremeni autor na *middlebrow* polju mora biti prisutan i putem digitalnih medija te internetske komunikacije s čitateljima. Društvene mreže poput Goodreads i trgovačka stranica Amazon, koja omogućuje ocjenjivanje i komentiranje, postali su platforma za kolektivno čitanje i vrednovanje. Na povezanost medija i knjige ukazuje i najveći američki književni fenomen kasnog 20. stoljeća, Oprah Book Club⁶². Oprah književni klub temelji na ideji čitanja iste knjige i rasprave, ali putem masovnih medija: devedesetih godina je glavna platforma kluba bila televizija⁶³, dok se od 2012. nadalje s čitateljima komunicira putem Facebooka, Twittera i Oprahine internetske stranice, a knjige se nude u elektronskoj verziji koja uključuje Oprahine bilješke i najdraže citate, te upute za raspravu unutar lokalnih književnih klubova.

Pojam *middlebrow* može označavati posebnu vrstu literature, ali i poseban način čitanja (usp. Aubry 2006). Radway koja piše o *middlebrowu* tijekom 20. stoljeća i Elisabeth Driscoll, koja se bavi suvremenom *middlebrow* produkcijom navode karakteristike *middlebrow* čitanja i književnosti. To su afektivnost u načinu čitanju i emocionalni odnos prema pročitanoj, budući da *middlebrow* visoko vrednuje psihičko uzbuđenje i užitak kojeg može pobuditi literarno štivo. Čitatelji *middlebrowa* teže identifikaciji s junacima i događajima pa se između knjige, napisanog i čitatelja stvaraju emocionalni odnosi. Zato se literatura često ne čita (samo) kao fikcija, već iz biografske i dokumentarne perspektive. *Middlebrow* je i aspiracijski, često će posegnuti za elementima iz visoke kulture, ali će ih prilagoditi svojoj strukturi (Radway 1997; Driscoll 2014, 43–44)⁶⁴.

⁶¹ Finn tvrdi da je danas nemoguće zamisliti suvremenog autora koji bi mogao zadržati anonimnost koja je definirala Salingerovu i Pynchonovu karijeru

⁶² Književni klub proslavio se „Oprah efektom“, odnosno, činjenicom da su knjige uvrštene u klub mahom postale besteseleri, što govori o ogromnom utjecaju i publici.

⁶³ Čitalo se i raspravljalo u tv-studiju i Oprahinoj kući u kojoj su unaprijed snimljene emisije s izabranom skupinom čitateljica.

⁶⁴ Driscoll dodaje da je suvremeni *middlebrow* feminiziran u smislu da je namijenjen ženama, i da većina čitateljica jesu žene, već i zato jer je *middlebrow* kultura degradirana skladno rodnim nejednakostima koje reflektiraju u literarnom polju (Driscoll 2014, 43–44).

Internacionalno literarno polje sve više preuzima navedene *middlebrow* karakteristike. Jedna od tih karakteristika je kategorizacije i standardizacije književnosti, a među kategorijama na internacionalnom polju svakako se nalazi kategorija literature iz „nepoznatih“ dijelova svijeta, odnosno, literatura koja dolazi sa svjetske „periferije“ ili margine. Casanovinim rječnikom, radi se o literaturi na jezicima s malom količinom literarnog kapitala. Na internacionalnom polju takva se literatura uvijek kategorizira kao predstavnica kulturne razlike, odnosno, od nje se očekuje da predstavi, opiše i objasni „neobičnu „kulturu iz koje dolazi. U tu kategoriju spadaju i autori iz bivše Jugoslavije. U sljedećem poglavlju pogledat ćemo kakav status, funkciju i simbolički kapital pripada takvoj literaturi na internacionalnom polju.

2.3.2. Karakteristike i simbolički kapital literature kulturne razlike

Različiti teoretičari primijetili su da književnosti i piscima koji predstavljaju manjinske kulture ili dolaze iz takozvanih perifernih ili marginalnih dijelove svijeta na internacionalnom tržištu raste popularnost (Pisac 2010; Huggan 2001; Muller 1999). Antropologinja Andrea Pisac istraživala je položaj prijevodne literature na britanskom tržištu⁶⁵, s posebnim naglaskom na postjugoslavenskoj literaturi, a posebno ju je zanimalo kakvi se tekstovi na britanskom polju najčešće izabiru za prijevod i imaju uspjeh među publikom. Rezultati njenog istraživanja pokazali su da je za uspjeh jednako važan tekst, koliko i njegov pisac i njegovo profiliranje u javnosti, pa je sažela zajedničke karakteristike pisaca iz „malih“ jezika koji su uspjeli na Zapadu. Prvo, strani pisci žive na Zapadu i integrirani su u „novu“ kulturu. Drugo, oni ciljno pišu za „svjetsku javnost“, bilo na materinjem, bilo engleskom jeziku te prevode kulturne koncepte tako da budu jasni ciljnoj publici. Treće, njihova je životna priča ispričana kao svjedočenje pa u svojim literarnim djelima, kao i javnim nastupima upotrebljavaju autobiografske forme. Četvrto, oni dolaze iz „nepoznate“ zemlje koja je u centru zanimanja javnosti zbog svoje političke situacije. Peto, britansko tržište najviše voli šokantne, senzacionalističke i jezive priče. Šesto, dok domaći britanski pisci mogu pisati o univerzalnim temama kao što su ljubav, otuđenje ili tehnološki napredak, strani su gosti ograničeni na pisanje o svojoj kulturi. Sedmo, kao dio svoje promocijske ture u Britaniji, odgovaraju na politička pitanja o svojoj državi, a publika ih prihvaća kao informatore; zato je estetska

⁶⁵ Pisac upotrebljava pojam britansko tržište, ali prema Casanovinoj definiciji možemo govoriti i o internacionalnom polju s centrom u Londonu, odnosno, o britanskom spektru internacionalnog polja.

komponenta njihove literature zasjenjena etnografskim čitanjem njihova rada. Osmo, pisci objektiviziraju svoju kulturu prilagođavajući se već postojećim predodžbama o njoj ili pišući u prilog Zapadnim liberalnim vrijednostima. Deveto, odbacuju dio kulturne razlike kako bi bili razumljivi britanskoj publici, no ipak zadržavaju mali dio različitosti, koliko je potrebno da se mogu predstaviti kao egzotični i različiti (Pisac 2010, 192–193).

Proučavanje, objavljivanje i čitanje „egzotičnih“ pisaca ne možemo izdvojiti od šireg trenda kojeg Huggan naziva „konzumacijom kulturne različitosti“. To uključuje cijeli spektar ponude različitih kulturnih dobara i usluga: glazbe, odnosno, tzv. „svjetske glazbe“ (world music), etničkih suvenira i raznoraznih predmeta, prehrambenih proizvoda i etničkih jela, turističkih putovanja na egzotične destinacije, festivala različitih kultura i slično. Sva ta dobra u trenutku kada se uključuju unutar suvremenog potrošačkog sistema gube svoju osnovnu uporabnu vrijednost, ali im se zato pridodaje određeni simbolički kapital ili prestiž. Oni postaju kulturni ili estetski izbori različitih potrošača, a kao takvi ujedno su i klasni i ideološki izbori (usp. Bourdieu 1984). Kulturni izbor literature koja predstavlja kulturne razlike možemo razumjeti kao način potvrđivanja određenih vrijednosti i životnog stila. Literaturu koja promovira kulturnu razliku u pravilu čitaju stanovnici urbanih metropola, pripadnici građanstva, odnosno, srednje ili više srednje klase (usp. Huggan 2001; Pisac 2010; Kosmos 2013). Status i vrijednosti koje potvrđuju čitanjem takve literature mogli bismo opisati kao široko obrazovanje, otvorenost, liberalnost, tolerancija, poznavanje svjetskih prilika i drugih kultura. Razlikovanje od drugih klasa potvrđuju i kroz izbor nesvakidašnjeg sadržaja koji nije svima poznat pa razotkriva poseban, „profinjn“ ukus. Huggan i Pisac zamjećuju da prijevodna i postkolonijalna literatura funkcionira kao znak politički liberalno-lijevog opredijeljena, ali pri tome zaobilazi neuralgične točke imperijalističke povijesti (usp. Huggan 2001), odnosno, zakriva odnose moći i dominacije (usp. Pisac 2010, 234).

Kosmos na temelju komparativne analize nekoliko internacionalnih uspješnica čiji pisci dolaze iz perifernih dijelova svijeta, Indije i bivše Jugoslavije⁶⁶, tvrdi da žanr „multikulturne literature“ pokazuje veliku formalnu i ideološku ujednačenost. Romani su *middlebrow* strukture: naglašena

⁶⁶ Radi so o analizi četiriju uspješnica čiji pisci dolaze iz „egzotičnih“ dijelova svijeta i u svojim romanima obrađuju svoje „egzotične“ zavičaje. Bijeli tigar Aravinda Adige, Pijev život Yanna Martela i Bog malih stvari Arundhati Roy su dobitnici nagrade Booker, a Tigrova žena Tee Obrecht nagrade Orange.

je sprega između kvalitete, visokih ambicija i dostupnosti. Vrednuje se relativno zahtjevna tema i spretno napisan tekst, ali oni moraju težiti k jednostavnosti i razumljivosti. Romani posežu za praksama iz visoke kulture pa na primjer eksperimentiraju s gradnjom sižea, no na kraju ipak pribjegavaju konvencionalnim realističkim rješenjima, narativne fragmenti sklapaju u kronološki koherentnu narativnu cjelinu, razjašnjavaju granica između nerealnog i realnog, raščišćuju dvosmislenosti i ne dozvoljavaju neodgovorena pitanja. Jezik takvih djela je neposredan, sklon ornamentalizaciji, no isto tako jednoznačan i teži razumljivosti. Najveća se uniformnost analiziranih djela odražava na ideološkoj razini: nekritički se promovira ideologija međukulturnog razumijevanja i pomirenja, religijske, rasne i nacionalne tolerancije, ali bez naznaka kompleksnije analize povijesnih i geopolitičkih okolnosti, društvenih kontradikcija ili propitivanja odnosa moći između centra i periferije iz koje dolaze pisci i koju opisuju romani.

Jedne od glavnih funkcija literature koja predstavlja kulturnu razliku je edukacijska odnosno reprezentacijska i etnografska. Periferni autori primljeni u centar ponašaju se kao „kulturni brokeri“⁶⁷ koji posreduju između lokalnih zajednica i publike u urbanim središtima, odnosno, prevode „svoje“ zajednice za ciljnu publiku na internacionalnom tržištu.⁶⁸ Literatura iz nepoznatih dijelova svijeta često se čita kao dokumentarna reportaža, a ne kao fikcija. Etnografsko čitanje literarnih djela ohrabreno je time što ih izdavači prilagođavaju tome da izgledaju kao edukacijsko gradivo: opremaju ih rječnikom stranih riječi, fotografijama, uvodnim i popratnim esejima (Huggan 2001, 52–53)⁶⁹. Pisac je primijetila da se literatura na engleskom jeziku svrstava prema žanrovima, od poezije do krimića, no prijevodna se literatura svrstava prema regiji iz koje dolazi. Zato se na istoj polici u knjižari mogu naći putopisi, politički eseji, povijesne knjige i romani sa područja Balkana, kao da svi zajedno imaju istu funkciju u razotkrivanju balkanske „biti“ (Pisac 2010, 190–192). Literarna djela kulturne razlike nude se i promoviraju i kao dio kulturno-turističke ponude neke zemlje pa se nude uz bok s gastronomijom i folklorom, opet u ulozi predstavnika nacionalne ili etničke zajednice (usp. Huggan 2001, poglavlje 2–3).

⁶⁷ Kulturni brokeri su pojam kojeg upotrebljavaju mnogi autori, ali ne mogu odrediti izvor pojma, Huggan taj izraz preuzima od Kwame Anthony Appiaha (Huggan 2001, viii), a Pisac pak od Huggana i Applbauma (Pisac 2010, 213).

⁶⁸ Usprkos tome obrazovna funkcija može biti iluzorna, tvrdi Kosmos. Analiza četiri uspješnice iz Indije i bivše Jugoslavije pokazala je da one ne zahtijevaju predznanje, ali ni ne pružaju nove uvide (usp. Kosmos 2013).

⁶⁹ Na tom mjestu Huggan posebno upozorava na izdavačke prakse kuće Heinemann koja je od šezdesetih do osamdesetih godina prošlog stoljeća predstavljala tada skoro potpuno nepoznatu afričku literaturu. Iako se radi o primjeru iz prošlosti možemo primijetiti da su navedene prakse predstavljanja literature i dalje prisutne.

2.3.3. Egzotika i strateški egzoticizam

I Pisac i Huggan naglašavaju da su pisci sa periferije svjesni pravila i očekivanja internacionalnog tržišta te da na njemu uspijevaju upravo zato jer na njih odgovaraju. Drugim riječima, govore isti kulturni kod kao publika kojoj se obraćaju. Arjun Appadurai piše da je glavna karakteristika egzotičnih dobara, koje doživljavamo kao autentične predstavnike „njihove“ kulture, njihova dekontekstualizacija u „udomaćivanje“ unutar Zapadnog konteksta. Appadurai daje primjer egzotičnih objekata koje Zapadnjaci izlažu u svojim domovima; kada se masajsko koplje, afrička maska ili turkmensko sedlo povuku iz svog izvornog kulturnog i povijesnog konteksta, kada im se oduzme njihova uporabna funkcija te kada postanu izložbene objekte unutar Zapadnog doma – tek tada ih prihvaćamo kao autentične (usp. Appadurai 1988, 28) Prevedemo li Appadurajevu zaključku na područje literature, radi se o tome da su „autentični“ predstavnici svojih kultura gotovo uvijek oni koji su napustili svoje domove te su svoj jezik, izražaj i iskustva prilagodili zapadnom kulturnom kodu.

Huggan zato postavlja pitanje: dolazi li ulaskom manjinskih, postkolonijalnih ili perifernih glasova i tekstova na internacionalno polje do ikakvih promjena u njegovom centru. I marginalnost može biti tek tržišna marka, pa o piscima kao što su Salman Rushdie ili Vikram Seth govorimo kao piscima s margine ili manjinskim glasovima, iako očito operiraju unutar glavnog toka ili „mainstreama“ (Huggan 2001, 27). Huggan istražuje jednu od ključnih karakteristika suvremenog potrošačkog sistema, a to je mogućnost da se drugačiji i potencijalno subverzivni glasovi s margine udomaće unutar dominantnog diskursa te neutraliziraju potencijalno subverzivne transakcije koje bi načelno mogle promijeniti centar (Huggan 2001, 20–21). Hugganu izričito istražuje postkolonijalnu literature (literaturu iz nekadašnjih Zapadnih kolonija), te utvrđuje da je usmjeravaju dva paralelna, istovremena procesa: postkolonijalizam i postkolonijalnost. Postkolonijalizam označava različite oblike otpora imperijalnoj dominaciji i uvriježenim strukturama moći te narativima koji reproduciraju takve odnose. Postkolonijalnost pak funkcionira na razini globalizirane kulture u kojoj te iste prakse cirkuliraju kao potrošna roba na tržištu životnih stilova i kulturne razlike. Literatura kulturne razlike tako pruža otpor, ali se istovremeno i prodaje upravo zbog toga – njen otpor, marginalnost i antiimperijalizam već su unaprijed predviđeni,

poželjni i očekivani te kao takvi nisu subverzivni. Tako se borba protiv režima vrijednosti paradoksalno pretvara u simbolički kapital koji vrijedi upravo unutar napadnutog režima i dominantnog diskursa (usp. Huggan 2001, 28–29). Takvo stanje Huggan naziva postkolonijalnom egzotikom.

Treći put između postkolonijalizma i postkolonijalnosti je po Hugganu „strateški egzoticizam“. Radi se o autorima koji ulaze u egzotične kodove kako bi ukazali na skrivene odnose moći i kritizirali ih. Postkolonijalna egzotika je tako i mehanizam kulturnog prevođenja, ali i sredstvo za očuđavanje (estrangement) i preispitivanje stavova iste publike (usp. Huggan 2001, 32).⁷⁰ Ponajbolji manjinski pisci na internacionalnom polju tako vode dvojnu politiku, sudjeluju u egzotizaciji te istovremeno razotkrivaju proces u kojem sudjeluju (Huggan 2001, 26). S druge strane čak i ta ironijska samosvijest i strateški egzoticizam mogu biti dijelom komercijalne formule (Huggan 2001, 80). Situaciju dodatno otežava to što su načini čitanja unaprijed predodređeni, pa se i subverzivni tekstovi udomaćuju tako da ih se uvijek čita na isti način. Huggan daje primjer afričkih autora koji u svojim tekstovima kritiziraju etnografski pristup, da bi Zapadni kritičari taj isti etnografski pristup opet upotrijebili u predstavljanju i analizi njihovih djela te tako neutralizirali kritične potencijale njihovih tekstova (Huggan 2001, 50).

2.3.4. Javni performans i narativ traume

Budući da se literatura kulturnih brokera većinom čita kao etnografsko izvješće, stavljajući estetsku dimenziju u drugi plan, za uspjeh takve literature presudna je njena „autentičnost“, odnosno, koliko joj publika vjeruje. Andrea Pisac je na primjeru britanskog tržišta istražila na koje se načine može ostvariti povjerenje: ono se prvenstveno ostvaruje između pisca i publike, a ne ovisi o provjeravanju „istinitosti“ iskaza, već o vrsti ugovora koji je sklopljen između publike i pisca. Jedan od najučinkovitijih načina za stvaranje povjerenja u piščevu „autentičnost“, kao i autentičnost njegova svjedočenja je upotreba narativa traume. To je posebno kodirana priča o patnji, koja ujedno djeluje i kao poseban režim istine. Narativ truma djeluje kroz (auto)biografski

⁷⁰ Postoje i autori s manje razumijevanja od Huggana. Aijaz Ahmad na primjer odbacuje i postkolonijalne tekstove i njihovu teoretsku kritiku kao egzotične objekte koji cirkuliraju kao roba unutar ponude dobara (Aijaz u Huggan 2001, 19).

diskurs i žanr svjedočenja, a rezultat je stapanje pozicije svjedoka i žrtve. Pojam žrtve u suvremenom društvu ima poseban status, pa svjedočanstvo postaje sredstvo pomoću kojeg pisci iz malih literatura na internacionalnom polju kreiraju autentičnost: vjeruje im se upravo zato što svjedoče kao žrtve (Pisac 2010, 126–132).

Proces zadobivanja autentičnosti nije ovisan samo od upotrebe narativa traume u literarnim tekstovima. Javni nastupi i piščevo „performans“ na festivalima, prezentacijama knjiga i javnim nastupima podjednako su važni. Autorova osobna autentičnost naime garantira autentičnost njegovih literarnih djela. Piščeva osobna priča i njegova literarna djela čitaju se zajedno, odnosno, iz tržišne perspektive čine zajednički „proizvod“ koji se nudi na internacionalnom tržištu (Pisac 2010, poglavlje 5.4.).⁷¹ Piscu i njegovim tekstovima pridaje se status istinitosti, a time izbjegava propitivanje stvarnog iskustva, kao i postmoderna debata o „istinitosti“ teksta, odnosno, (ne)mogućnosti teksta da neposredno odražava materijalnu stvarnost. (Pisac 2010, 127). Ignorirajući ta pitanja, suvremene popularne autobiografije temelje na ugovoru između čitatelja i pisca po kojem prvi vjeruje drugome i percipira njegovo pisanje kao odraz stvarnosti. To je u skladu s etnografskom funkcijom literature kulturne razlike: ona poučava čitatelja i predstavlja se bar djelomično kao direktan odraz stvarnosti koju opisuje. U nastavku pregledat ćemo poseban status žrtve u suvremenom društvu, koji je ključan za funkcioniranje narativa traume.

Fassin i Rechtman u *Empire of trauma* (Fassin i Rechtman 2009) objašnjavaju da se u posljednjem stoljeću dubinski promijenio naš odnos prema traumi, odnosno, moralna ekonomija koja ga uspostavlja. Patnja i žrtva su posebne kulturne kategorije kojima je suvremenom društvu pripisan poseban autoritet i simbolička vrijednost. Ono što se promijenilo nije „stvarnost“ psihičke patnje, upozoravaju autori, već naš odnos i shvaćanje te stvarnosti. Jednostavno rečeno, prema suvremenom „zdravom razumu“ žrtve ne mogu lagati.

⁷¹ Pisac objašnjava taj proces na primjeru Dubravke Ugrešić te ga imenuje performansom egzila. No, pridobivanje autentičnosti kroz narativ traume i svjedočenje o patnji nije vezano samo za literarne egzilante, već i one koji se nalaze u drugim ulogama ponuđenim piscima s periferije na internacionalnom literarnom polju. To ćemo pokazati na primjeru Aleksandra Hemonu u drugom poglavlju.

Kao točku prekretnicu koja je označila mijenjanje odnosa prema autentičnosti patnje označavaju Holokaust. Od Holokausta nadalje žrtva se konstruirana kao neupitni autoritet, te sama činjenica da nekog smatramo žrtvom unaprijed potvrđuje njegovo svjedočenje kao istinito i autentično. Kako bi ukazali na razliku u odnosu prema duševnoj traumi nekad i danas Fassin i Rechtman daju primjer odnosa prema ratnim veteranima. Veterani koji su nakon prvog svjetskog rata svjedočili o duševnim tegobama, naletjeli su na veliku javnu skepsu i nepovjerenje. Vjerovalo se da se pretvaraju zbog sebičnih interesa, kao što je ratna reparacija, odnosno, da je uzrok problema individualna duševna labilnost, a ne proživljeni rat. Taj se odnos korjenito promijenio do vijetnamskog rata kada je vijetnamskim veteranima priznat „postvijetnamski sindrom“. Kao sljedeći korak američka psihijatarska asocijacija 1980. godine uvela je termin „posttraumatski stres“, a time otvorila vrata i drugim društvenim skupinama da same sebe prepoznaju kao žrtve (Fassin i Rechtman 2009, poglavlje 2, 3, 4).

Odnos prema traumi stubokom se mijenja te trauma postaje „normalna reakcija na nenormalnu situaciju“⁷² (Fassin i Rechtman 2009, 96). Žrtve nasilja nisu više vezane samo za rat, već mogu biti i žrtvama obiteljskog, političkog ili kakvog drugog nasilja. Sljedeći korak u širenju područja traume i fenomena „postraumatskog stresa“ napravile su američke feministice koje, kao i vijetnamski veterani, upotrebljavaju narativ traume ne bi li se izborile za priznanje za određena prava. Feministice su kroz taj kulturni narativ provele svoju kritiku obiteljskog nasilja (Fassin i Rechtman 2009, poglavlje 4). „Budući da je narativ traume spojio djecu, kao najsvetije junake naše kulture, i seks, kao društvenu praksu snažno obilježenu moralnim kategorijama, traumatski narativ zlostavljanja djece, postao je na području obitelji ono što je Holokaust na području političke povijesti“⁷³ (Illouz 2012, 100). Zbog iskonskog zla koje su preživjele, žrtve opet zadobivaju poseban status: vjeruje im se jednostavno zato jer su svjedoci i žrtve, odnosno, „zbog toga što su bili tamo i što su preživjeli“⁷⁴ (Illouz 2012, 100). Iskrenost žrtve ne dovodi se u pitanje: on ili ona

⁷² a normal response to a abnormal situation

⁷³ Because this narrative intertwines children, as the most sacred characters of our culture, and sex, a social practice carefully contained by moral categories— the trauma narrative of abused children became to the family what the Holocaust is to political history

⁷⁴ by virtue of “having been there” and having survived it

je a priori kredibilan, kažu Fassin i Rechtman (Fassin i Rechtman 2009, 77). Odnosno, kako to artikulira Illouz: narativ traume ne priznaje osporavanje (Illouz 2012, 100).

Duševna je trauma danas jednakovrijedna tjelesnoj, a kategorija „žrtve“ proširila se na izuzetno širok spektar društvenih iskustava, pa Fassin i Rechtman govore i o univerzalizaciji i trivijalizaciji traume (usp. Fassin i Rechtman 2009, 19). Eva Illouz smatra da je aplikacija kategorije žrtve, narativa traume i kulturnog koda patnje na svakodnevni život tipična za američku kulturu te se tek kasnije globalno proširila. Posebnost američkog kulturnog koda patnje je ta da ta da narativ traume pretvara u narativ samo-pobjede i rada na sebi. Sveprisutni narativ traume Illouz analizira i na području popkulture i (*middlebrow*) književnosti.

2.3.5. Američki kulturni kod patnje i rada na sebi

Illouz tvrdi da je kulturni kod patnje i javno prikazivanje patnji u samom „centru živčanog sistema američke kulture“⁷⁵ (Illouz 2012, 78). To se očituje i unutar kulturne produkcije, pa Illouz analizira Oprah šou, iznimno popularnu emisiju koja aplicira kod patnje na obiteljski, intimni i svakodnevni život, osobito svakodnevni život žena. Oprah šou, objašnjava Illouz, temelji na prikazivanju i pripovijedanju (auto)biografskih priča voditeljice i gostiju koje su uvijek strukturirane na isti način, kao priče o padovima, mukama i neuspjesima. No, na temelju priče o neuspjehu nastaje novi narativ: priča o uspjehu. Radi se o specifičnom američkom kulturnom mehanizmu koji osmišljava neuspjehe te ih pretvara u pozitivna iskustva. Illouz ga naziva „terapeutskom biografijom“⁷⁶ (Illouz 2012, 34) odnosno „terapeutskim narativom“ (Illouz 2012, 36).⁷⁷ Svaki problem u takvom narativu postaje prilika za ozdravljenje, suočavanje sa samim sobom, osobni rast i transformaciju. Na isti je način konstruirana i javna biografije same Oprah, koja je u djetinjstvu zlostavljana i siromašna, a u kasnijem životu ima probleme s drogom, težinom i muškarcima. Ključna karakteristika američkog koda patnje jest da se oblikuje unutar narativa pobjede i samoizgradnje (Illouz 2012, 33–34), pa zato Oprah nije uspjela „usprkos svojim vlastitim

⁷⁵ Nerve center of american culture

⁷⁶ therapeutic biography

⁷⁷ A therapeutic narrative

padovima i greškama, već upravo zahvaljujućima njima⁷⁸ (Illouz 2012, 32), jer su joj dali priliku da nadvlada vlastite probleme i postane moćnija i jača.

Trauma je glavni trop modernog identiteta, kaže Illouz. Priča o sebi, zapravo je priča o traumi, razlozima koji su doveli od nje i posljedičnom ozdravljenju. Trauma je centralna točka koja spaja prijašnje, neuspješno „ja“ i sadašnje, novo i transformirano „ja“ (Illouz 2012, 92). Razloge za nastanak takvog narativa Illouz pronalazi u kasnoj modernosti, kaosu intimnih i društvenih odnosa te kontradiktornim zahtjevima koje suvremeno društvo polaže pred pojedinca (Illouz 2012, 113). Takva situacija uzrokuje patnju, a američku terapijski narativ nudi način za procesuiranje i osmišljavanje patnje (Illouz 2012, 4–5). Uz to, dodaje Illouz, velik utjecaj na narativ o racionalnom ovladavanju sobom izvršio je i jezik psihološke terapije koji je sveprisutan u američkoj kulturi (Illouz 2012, 163).

Kakav utjecaj narativ traume i rada na sebi ima na čitanje knjiga pokazuje primjer Oprah književnog kluba za kojeg Timothy Aubry kaže da utjelovljuje američki književni *middlebrow* (Aubry 2006, 353). Glavne karakteristike Oprah-čitanja su naime terapijska funkcija književnosti te posljedično povezivanje književnosti sa stvarnošću. Prema Striphasu glavni elementi čitanja u Oprah književnom klubu su: (a) čitanje u biografskom ključu i uspoređivanje proznog teksta sa stvarnošću, (b) povezivanje literarne priče sa osobnim iskustvima čitateljica te (c) refleksija vlastitih problema kroz identifikaciju s junacima i pronalaženje smjernica za potencijalni rad na sebi (Striphas 2009, 125–127).

Illouz analizira strukturu knjiga uključenih u Oprah književni klub, te upozorava na poseban književni žanr u kojem dominira opisani narativ traume⁷⁹. Aubry upozorava da *middlebrow* nije

⁷⁸ not in spite of but precisely thanks to her failures

⁷⁹ Američke teoretičarke autobiografskog pisma Julia Watson i Sidonie Smith upozoravaju na slučajeve eksploatacije žanra svjedočenja i pojavu lažnih svjedočenja („hoax“). Navode nekoliko poznatih medijskih afera u kojima su tržišno uspješna svjedočenja osporavana kao djelomično ili u potpunosti izmišljena (Smith i Watson 2010, 135–138). Između ostalih, primjer toga je i lažni memoar *Milijun komadića* Jamesa Freya koji je postao zvijedom upravo preko promocije u Oprah šouu. Watson i Smith zaključuju da su određeni autobiografski narativi, kao što su priče o ovisnosti i patnji, komodificirani i danas kruže u širokom opticaju oslovljavajući čitatelje željne priča o poniženju i oporavku („abasement and recovery“). Možemo primijetiti da se radi upravo o onim autobiografskim narativima koji se dotiču žanra traume.

samo sklop djela pisan u terapijskom narativu, već i modus, odnosno, način čitanja, koji se može primijeniti na različita djela (Aubry 2006, 353). Aubry daje primjer kako se u Oprah klubu čitao Raj Nobelovke Toni Morisson, inače kompleksan roman potvrđen sa strane struke i akademske zajednice. No to ne znači da čitatelji Oprah književnog kluba ne mogu i taj roman čitati kroz samoidentifikaciju i kao priručnik za osobni rast, odnosno, mogu kombinirati više načina čitanja, tvrdi Aubry (Aubry 2006).

U nastavku rada na praktičnim ćemo primjerima pokazati kako su medijske prezentacije i javni nastupi autora u narativu traume ključni za njihovo pozicioniranje na internacionalnom (Ugrešić) i američkom polju (Hemon). U sljedećem potpoglavlju ukazat ćemo na različite pozicije koje unutar različitih polja izabiru autori te na perspektivu simboličke ekonomije koja ukazuje kako autori izabiru one pozicije koje im donose najviše simboličkog kapitala.

2.3.6. Perspektiva simboličke ekonomije, habitus i biranje pozicija unutar polja

Fenomen kojeg nes(p)retno objedinjujemo pojmom egzila, odnosno, odlazak pisaca iz bivše Jugoslavije za vrijeme rata, rezultirao je posve različitim pričama i karijerama. Pisci su zauzeli različite pozicije unutar različitih literarnih polja. Po kojem principu zauzimaju svoje pozicije? Jedan od mogućih odgovora je taj da izabiru one pozicije koje su simbolički „isplativije“ od drugih. Casanova, po uzoru na Valerya, govori o ekonomiji svjetske književne republike. Natjecanje autora unutar polja iz te se perspektive može opisati kao set transakcija koje uključuju potragu za robom (commodity) internacionalnog polja, odnosno, literarnim kapitalom. Literarna ekonomija tako je proces trgovanja pomoću posebne vrijednosti koju priznaju svi sudionici polja, odnosno, literarne vrijednosti (usp. Casanova 2004, 13). Literarni kapital je ono što se svi trude zadobiti i vrijedi kao nužan uvjet za sudjelovanje u literarnom natjecanju (Casanova 2004, 17). Ukoliko pretpostavimo da svaki izbor pozicije u literarnom polju teži sakupljanju simboličkog i literarnog

I ove autorice zaključuju da se taj fenomen može objasniti kao odgovor na okolnosti kasnog kapitalizma u kojem čitatelji čeznu za intimnim čitateljskim iskustvom, te kroz pripovjedačevu patnju nalaze način da oslove vlastite poteškoće i potrage za cjelovitošću i smislom („wholeness' and 'meaning'“) (Smith i Watson 2010, 148). Iako Watson i Smith ukazuju na slučajeve osporavanja lažnih svjedočenja, koja nisu automatski prihvaćena kao istinita, ti isti primjeri još jednom potvrđuju visok kulturni status žanra traume, koji je i razlogom iskorištavanja i preuzimanja žanra sa strane onih koji žele pomoću njega profitirati na globalnom tržištu.

kapitala, autorski se izbori tada prikazuju kao logični i racionalni, čak i predvidljivi. Svaki pisac odabire onaj položaj na kojem će moći sakupiti najveću količinu simboličkog kapitala – bio svjestan ili nesvjestan posljedica svojih izbora. U ovom radu to ćemo nazvati perspektivom simboličke ekonomije.

Treba naglasiti da to ne znači pisci u tim procesima sudjeluju svjesno, proračunato i kalkulantski. Treba razlikovati između svjesnih strategija te dispozicija koje su proizvedene podsvjesno. Ipak razinu svjesnog i podsvjesnog skoro je nemoguće odvojiti te su stoga obrasci ponašanja rezultat međuigre svjesnih i nesvjesnih izbora (usp. Pisac 2010, 151). Bourdieov pojam „habitusa“ djeluje upravo na pred-svjesnoj (pre-reflexive) razini (Speller 2011, poglavlje 2). Habitus označava subjektivnu internalizaciju pravila polja te subjektov odgovor na ta pravila. Speller objašnjava internalizaciju habitusa na sljedeći način: „Kada presudimo da čineći određene stvari nismo 'vjerni' sebi, jer 'znamo gdje nam je mjesto' ili pak 'one jednostavno nisu za nas'; kada se zapitamo gdje se 'vidimo za pet ili deset godina'; ili kada kažemo da nam 'pristaje' određena odjeća ili frizura, sve su to izrazi habitusa. Habitus je, drugim riječima, kako se vidimo u odnosu prema drugima, na što obraćamo pažnju i na što obično ne obraćamo pažnju, te određuje naš odnos ne samo prema drugim ljudima, već prema cijelom univerzumu dostupnih kulturnih dobara i praksi [...]“ (Speller 2011, poglavlje 2)⁸⁰. Teoriju habitusa možemo aplicirati i na literarno polje: autorov osjećaj vlastitog društvenog identiteta i mjesta koje mu pripada u društvu određuje kojim žanrovima i grupama će se priključiti u literarnom polju (usp. Speller 2011, poglavlje 2). Illouz dodaje da habitus određuje mogućnosti za djelovanje unutar društvenog svijeta, ali ujedno dozvoljava veliku fleksibilnost i kreativnost u načinima na koje se može odgovoriti na ponuđenu strukturu (Illouz 2012, 21).

Prema Illouz čak i kada netko ima jasnu viziju onoga što želi postići i kako će to postići, to ne znači da istovremeno ima potpuni uvid u kulturne kodove koji oblikuju njegovo ponašanje. To Illouz ilustrira rečenicom: „Možda znam što želim, ali ne znam zašto to želim“⁸¹. Pitanje zašto

⁸⁰ When we rule out certain courses of action as not being ‘true’ to ourselves, because we ‘know our place’ or ‘it’s not for us’; when we ask ourselves what we ‘see ourselves doing’ in five or ten years’ time, or say certain clothes or haircuts ‘suit’ us, these are all expressions of habitus. The habitus is, in other words, how we see ourselves in relation to others, what we pay attention to and what we do not habitually pay attention to, and it determines our attitudes towards not only other people, but toward the universe of cultural goods and practices.

⁸¹ I may know what I want, but not know why I want what I want.

neki akter poduzima određene radnje, jesu li njegove namjere iskrene, da li zaista vjeruje u ono što radi ili to pak čini iz sebičnog samo-interesa i probitačne želje za uspjehom, to su pitanja za psihologe i moraliste, kaže Illouz (usp. Illouz 2012, 19–20)⁸². Iz sociološke perspektive, koju preuzimam u ovom radu, zanima nas kako djeluju kulturni kodovi koje upotrebljavaju autori. Odgovor na pitanje zašto na literarnom polju jedni odabiru jedne pozicije, a drugi druge tako izmiče iz sfere svjesnog. Ne radi se (samo) o svjesnim autorskim odlukama, već i o ne-posvesvjesnim izborima kao odgovorima na internalizirana pravila polja.

Tri postjugoslavenska pisca odabrala su tri različita literarna puta i načina pozicioniranja unutar literarnog polja. Dubravka Ugrešić se pozicionirala na internacionalnom polju kao disidentica i kulturna brokerica, Aleksandar Hemon na američkom nacionalnom polju kao imigrant i izbjeglica, a David Albahari na srpskom nacionalnom polju kao nacionalni pisac. Na svaki od izbora utjecalo je mnoštvo faktora, a kroz perspektivu simboličke ekonomije svaki od izbora pokazuje se najlogičnijim u smislu pridobivanje simboličkog kapitala.

Dubravka Ugrešić bila je izuzetno priznata i cijenjena autorica, no raspadom Jugoslavije nestalo je polje koje joj je osiguravalo dotadašnju poziciju. Zbog kritičkih članaka i napada na novu vlast, novo ju je nacionalno literarno i društveno polje odbacilo te je Ugrešić doslovno detronizirana. Njen dotad sakupljeni simbolički kapital preokrenuo se u svoje naličje, negativni kapital, što je značilo da je primarna zajednica oštro osuđuje, kažnjava i negira, iako tako posredno potvrđuje da je smatra važnom. Paradoksalno, taj je ogromni negativni kapital omogućio je autorici da je u internacionalnom polju prepoznaju kao važnu. Upravo joj je uloga napadnute i progonjene političke aktivistice, omogućila da zauzme poziciju disidenta i ponovo zadobije simbolički kapital, ugled i priznanje. Iz perspektive simboličke ekonomije odlazak na Zapad i preuzimanje pozicije disidenta bio je najlogičniji i najprofitabilniji izbor.

⁸² Illouz daje primjer Oprah koja je promijenila format šou nakon što je doživjela kritike o srozavanju općeg ukusa. Oprah je tada upotrijebila određene kulturne kodove ne bi li promijenila šou, a Illouz kaže da je ne zanima zašto je to učinila, da li iz iskrenih namjera ili sebične želje za uspjehom. Sociologa zanimaju kodovi koje je svjesno upotrijebila, i kako ti kodovi funkcioniraju, a ne njena osobna motivacija (Illouz 2012, 20).

Hemon, za razliku od Ugrešićke, u vrijeme svog odlaska nije posjedovao nikakav simbolički kapital kojeg bi mogao unovčiti na internacionalnom tržištu. Bio je mladi novinar koji je tek činio prve korake svoje karijere. Pozicija disidenta nije mu pristajala: niti je bio proganjan, niti je unutar svoje domovine bio javna figura koju bi itko želio proganjati. Uz to je Hemonovo „domaće“ literarno polje uništeno u vihoru rata, bez jasnih naznaka kada će se i kako formirati novo. Logično je da je izabrao pozicioniranje unutar američkog literarnog polja, te zauzeo poziciju kojoj se mogla prilagoditi i njegova osobna biografija: poziciju migranta i izbjeglice. Pozicija imigranta ukorijenjena je u sveameričkom nacionalnom mitu o „državi useljenika“, koji su došli u „obećanu zemlju“ kako bi ostvarili američki san. Pozicija izbjeglice aktualna je na globalnoj razini kao dio svjetskog fenomena posvećivanja uloge žrtve i interesa za traumatska svjedočenja. Element koji je pobudio interes za Hemonovo stvaranje (kao i stvaranje Dubravke Ugrešić) je također Zapadna fascinacija nad zadnjim ratom i strahotama u „predvorju civiliziranog svijeta“, koje su unutar literarnog polja otvorile novu nišu za svjedočenja iz bivše Jugoslavije. Hemonov logičan izbor bilo je profiliranje unutar američkog literarnog polja, pisanje na engleskom jeziku i obraćanje prvenstveno američkoj publici, a posredstvom utjecaja američkog literarnog polja i internacionalnoj publici.

Ni Hemon, početnik bez simboličkog kapitala, ni Ugrešić, stigmatizirana autorica s velikom količinom negativnog kapitala nisu zauzimali dobre pozicije unutar domaćih literarnih sistema koje su napustili. Ugrešić, nekadašnja svejugoslavenska zvijezda našla se unutar puno manjeg hrvatskog nacionalnog polja koje ju je uz to i odbacilo. Hemon se nije niti izgradio unutar jugoslavenskog ili bosanskog polja, koje se urušilo tijekom rata bez naznaka kada će se i kako formirati novo nacionalno bosansko ili regionalno postjugoslavensko polje. Ni jedan ni drugi nisu našli opciju za pozicioniranje tamo odakle su došli. Za razliku od njih situacija Davida Albaharija bila je drugačija. Albahari je bio izuzetno priznat, skoro pa već kultni svejugoslavenski autor kojeg su cijenili u svim federativnim državama. Za razliku od Ugrešićke, Albahari se u vrijeme rata i divljanja novonastalih nacionalističkih politika nije javno kompromitirao izjašnjavajući se „za“ ili „protiv“ bilo koje opcije. Štoviše, ostao je izvan političkih zbivanja, i napustio državu bez da bi svoj odlazak javno objasnio ili na ikoji način promovirao. Dolaskom u Kanadu Albahari se našao pred izborom: da je počeo pripovijedati priču patnje i progona te kritizirati državu iz koje je izbjegao, možda bi mogao zauzeti poziciju i disidenta. Moguće je da bi njegova sudbina na

internacionalnom polju bila slična Ugrešićkinjoj. Naravno, u tom bi slučaju morao prilagoditi svoj visoko hermetički stil i postati pristupačniji internacionalnoj publici. Ali – zašto bi Albahari to napravio? On je već imao i visok simbolički kapital i postojeću publiku koja ga je izuzetno cijnila – u domovini. Pokušaj osvajanja nove publike (i potencijalnog gubljenja stare publike) bio bi izuzetno riskantan, a uz to bi i zahtijevao i promjenu poetike. Isplati li se to? Logičan izbor je odbacivanje pozicije unutar stranog tržišta i zadržavanja svoje pozicije unutar domaćeg literarnog polja te ostajanje prije svega srpskim nacionalnim piscem.

Iako su svoja primarna „ulaganja“ obavili unutar pojedinačno navedenih polja to ne znači da pisce ne možemo promatrati iz perspektive drugih polja. David Albahari, primjerice, ima stabilno mjesto na internacionalnom polju i visoko je cijenjen unutar stručnih krugova, premda je u usporedbi s Dubravkom Ugrešić manje poznat. Aleksandar Hemon najprije se ostvario kao američki pisac, a budući da je američko polje najdominantnije literarno polje u svjetskom pogledu, njegov se kapital proširio i na periferiju, pa između ostalog i na postjugoslavensko polje unutar kojeg djeluje kao regionalna zvijezda. Dubravka Ugrešić je također regionalna zvijezda, no ima specifičnu ulogu u hrvatskom nacionalnom polju koja je rezultat kompleksnog prepleta njenog internacionalnog ugleda, nerazriješenih ideoloških pitanja iz hrvatske prošlosti i novih odnosa u suvremenom hrvatskom društvu. U poglavljima koja slijede svakog od navedenih pisaca promatrat ćemo iz perspektive samo jednog polja, i to onog unutar kojeg vrši svoja primarna ulaganja. Aleksandar Hemon prvenstveno se pozicionira unutar američkog literarnog polja, Dubravka Ugrešić unutar internacionalnog, a David Albahari unutar srpskog.

3. HEMON: IMIGRANT I IZBJEGLICA

Aleksandar Hemon poznat je kao američki, bosanski i (post)jugoslavenski autor. Iako ima ugled i vjerno čitateljstvo u svim navedenim prostorima, Hemonova se primarna ulaganja simboličkog kapitala najprije vrše unutar jednog polja: američkog. Tek pomoću kapitala ostvarenog na tom polju – koje je ujedno najutjecajnija kulturna industrija na svijetu, Hemon zadobiva priznanje po cijelom svijetu, uključujući prostor bivše Jugoslavije. Hemon piše na engleskom jeziku te se prije svega obraća američkoj publici. Njegove knjige izlaze u Sjedinjenim državama, tamo se odvija prvi recepcijski krug i medijska profilacija Hemonu kao javne osobe. Zato su i Hemonov javni performans i njegova pisana djela uvjetovana karakteristikama i standardima američkog literarnog polja.

Moja je teza, da Hemonov opus moramo proučavati unutar američkog literarnog polja ne bi li ga razumjeli u cijelosti. Proučavanje iz perspektive bosanske književnosti, ili postjugoslavenskog polja, također je legitimno, no kroz tu će perspektivu mnoge teme i referencije ostati zasjenjeni. Ukoliko ne analiziramo Hemonov „život i djelo“ kroz perspektivu američkog polja nećemo razumjeti kako se pozicionira, budući da to čini kroz kategorije imigranta i izbjeglice koje su specifične za američki društveni kontekst. Iste kategorije odzvanjaju i u njegovoj prozi, gdje ih reflektira i propituje. Izvan perspektive američkog literarnog polja ne možemo razumjeti ni Hemonov dijalog s američkim imigrantskim narativom koji je obilježio njegov opus u cijelosti, osobito najpoznatiji roman *Projekt Lazarus*. Taj se roman upisuje i u američku imagologiju Istočne Evrope, što je još jedan detalj koji ostaje zakriven ukoliko roman ne sagledamo u kontekstu američkog literarnog polja.

U zadnjem dijelu poglavlja pregledat ćemo Hemonovu poziciju dvodmnosti. Ukoliko je Hemon dolaskom u američko polje preuzeo već definirane kategorije imigranta i izbjeglice koje su se nudile unutar polja, dvodmnost je kategorija na kojoj Hemon aktivno radi. Time zadržava poziciju američkog pisca, ali tome identitetu dodaje i vlastitu kulturnu različitost. Iako su u igri oko dvodmnosti zasigurno i biografski i osobni razlozi, takvo pozicioniranje, kojeg Amerikanci zovu identitet „sa crticom“ (hyphenation), nalaže i logika polja. Dvodmnost je naime, uz asimilaciju i alienaciju, ponuđena kao jedna od mogućih kategorija za razrješenje imigrantskog

statusa (usp. Boelhower 1981). Hemonova izgradnja dvodimenzionalnosti pokazuje se kroz njegov odnos prema Sarajevu i Chicagu.

3.1. Predratna biografija i ulazak na američko polje

Aleksandar Hemon (1964) najmlađi je od autora kojima će se baviti ovaj rad i njegova je biografija najjednostavnija. Biografija Hemonova kao privatne osobe može se podijeliti na onu „prije“ i „poslije“ rata, ali u karijernom smislu „prije i poslije“ ne postoji. Njegova cjelokupna spisateljska karijera nastala je u američkom literarnom polju, iako je životno iskustvo „reza“ bilo ključno za njegovo profiliranje. Hemon je rođen i odrastao u Sarajevu, gdje je završio fakultet i započeo karijeru novinara, kolumnista i pisca. Prije odlaska objavio je nekoliko priča, pisao kolumnu Sarajevo-Republika, imao emisiju na radiju. Sarajevo je napustio 1992. godine, kada je otišao na mjesec dana u Sjedinjene države unutar programa kulturne razmjere. Iz Sjedinjenih se država nije vratio. U međuvremenu je počeo rat, a tada dvadesetsedmogodišnji novinar ostao je u Chicagu gdje živi i danas.

Hemonov je „kulturni kapital“ u vrijeme dolaska u Sjedinjene države bio premalen da bi mu omogućio umrežavanje s američkim akademskim, intelektualnim i kulturnjačkim krugovima pa je Hemon jedan od rijetkih postjugoslavenskih pisaca čija se biografija ne uklapa u tzv. „akademsku paradigmu“. Svoju poziciju na američkom literarnom polju Hemon tek je trebao stvoriti. Njegova iskustva, od niskokvalificiranih poslova u obratu brze hrane do pisanja za ugledne časopise, odgovaraju priči o imigrantskom uspjehu „od trnja do zvijezda“, pomoću koje će se kasnije profilirati u medijima i koja će mu donijeti dodatni simbolički kapital. Hemon se relativno brzo počeo pojavljivati kao pisac i esejist u američkim novinama i revijama. Krajem devedesetih Hemon objavljuje u prestižnom New Yorkeru, a 2000. godine izlazi kratkoprozni prvijenac *Pitanje Bruna* (The Question of Bruno). Slijedi *Čovjek bez prošlosti* (Nowhere Man, 2002) definiran kao roman, iako su pojedina poglavlja iz tog romana obavljena u revijalnom tisku kao priče. Hemonov najpoznatiji roman, *Projekt Lazarus* (Lazarus Project) izlazi 2008. te je za njega nominiran za prestižnu nacionalnu književnu nagradu National Book Award. Sljedeće godine izlazi zbirka priča *Ljubav i prepreke* (Love and Obstacles), a 2013 knjiga autobiografskih eseja *Knjiga mojih života* (Book of My Lives), koji su također bili objavljeni u revijalnom tisku. Uz knjige na engleskom

Hemon je objavio i dvije knjige kolumni pisanih za bosanske medije, *Hemonwood* (2003) i *Hemonwood 2* (2008). Hemon je danas uspješan i ugledan pisac američkog literarnog polja: njegove knjige popraćene su medijskom pozornošću i recenzirane u prestižnim medijima, i to uglavnom pozitivno, s minimalnim kritičarskim zadržkama. Uz nominaciju za National Book Award primio je i prestižnu stipendiju fonda MacArthur Foundation, zatim dvije nominacije za National Book Critics Circle Award, te nagradu National Magazin Award za revijalne objave eseja i proze. Njegovi romani također su sastavni dio silabusa na fakultetima koji predaju najnoviju američku književnost⁸³.

Hemon je svakako poznat i izvan granica Sjedinjenih država. Njegovu internacionalnu slavu omogućava činjenica, da ima visok kapital unutar polja koji je ujedno najmoćnija kulturna industrija na svijetu te izvozi svoje autore i druge kulturne proizvode po svjetskoj periferiji. Hemon i u postjugoslavenskoj regiji ima vjernu čitalačku publiku, medijsku pratnju, redovite izlaze prijevodi njegovih knjiga. I postjugoslavenski uspjeh uvjetovan je američkim. Hemon je najprije postao poznat u Americi, a tek onda se proslavio u postjugoslavenskoj regiji. Zanimljivo je istaknuti da je prije američkog uspjeha, pišćeva prva knjiga, koju je sam preveo i izdao u BiH prošla nezapaženo, i to prije svega, kako svjedoči sam autor, zbog potpunog pomanjkanja angažmana sa strane izdavača i urednika (Hemon 2003, 199–201).

Mnogi teoretičari proučavaju Hemonu unutar konteksta bosanskohercegovačke književnosti: uvršten je u antologije bh. proze (Kazaz i Lovrenović 2009), teoretičari ga izučavaju kao bh. pisca (usp. Kazaz 2004; Kazaz 2009; Beganović 2009b), na Filozofskim fakultetima u Zagrebu i Sarajevu čitaju ga kao jednog od integralnih pripadnika i predstavnika bh. književnosti („Arhiva

⁸³ 2013. godine pensilvanijski Dickinson College i Indiana University obrađuju ga unutar kolegija američke književnosti (bez predznaka iseljeničke ili imigrantske književnosti), Wellesley College ga uvrštava u kolegij o imigrantskoj i dijasporскоj literaturi, a Penn State i New York University propisuju njegova djela kao temeljnu literaturu za program kreativnog pisanja.

<http://www.dickinson.edu/.../Syllabus%20ENGL%20370%2012SP.docx>

http://www.academia.edu/1740958/Course_Syllabi

<http://wellesley.smartcatalogiq.com/en/2012-2013/Course-Catalog/2012-2013-Course-Catalog/Departments-and-Programs/Department-of-English/English-Courses>

<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/eng50syl.htm>

http://cwp.fas.nyu.edu/docs/IO/20614/RioCortez_SyllabusSP2012.pdf

syllabusa“ 2013; „Nastavni planovi i programi Odsjeka za književnosti naroda BiH“ 2015). Proučavanje Hemona kao bh. autora jedna je od legitimnih optika, iako je prije svega vezana na pitanje tekstualne analize, književne tradicije i utjecaja. No, iz perspektive literarnog polja Hemon je američki pisac zato što svoja primarna ulaganja vrši unutar američkog literarnog polja: knjige piše i najprije izdaje na engleskom, u Sjedinjenim državama ima literarnog agenta i izdavača, tamo se pokreće i njegov prvi recepcijski krug, promotivni aparat također je usmjeren američkom tržištu. Način na koji nastaju Hemonova djela i Hemonovo pozicioniranje – sve je to prilagođeno američkom literarnom polju. Njegova internetska stranica samo je na jednom jeziku – engleskom. Na toj stranici nudi se i kupnja knjiga, ali samo preko američkih trgovaca. Njegove bosanske knjige (*Hemonwood* i *Hemonwood* 2) na toj se stranici ni ne spominju. Rečeno jezikom simboličke ekonomije: svoja primarna ulaganja simboličkog kapitala vrši u američkom polju, a pridobiveni kapital u američkoj literarnoj valuti uspješno unovčuje na internacionalnom i postjugoslavenskom polju.

Kome se Hemon obraća pokazuju i primjeri kulturnog prevođenja. Kao što kaže Huggan, svaki višekulturni pisac koji se obraća Zapadnoj publici mora ujedno biti i kulturni broker. Iako Hemonova primarna uloga nije ona kulturnog brokera za Balkana (što ćemo detaljnije promatrati kod Dubravke Ugrešić), već artikuliranje imigrantskog i izbjegličkog iskustva, on također mora funkcionirati i poput kulturnog brokera. To jednostavno znači da se u svom pisanju mora prilagoditi američkom čitatelju i njegovom znanju. Na primjer, kada se referira na ne-američki kontekst, on mora objasniti američkom čitatelju o čemu se točno radi. U *Projektu Lazarus* tako upotrebljava brojalicu „pliva patka preko Save“ koju citira u originalu, a „usput“ objašnjava da se radi o dječjoj brojalici, te da ga je oduvijek zbunjivala nesuvisla priča o patki s pismom na vrhu glave u kojem nosi tragičnu ljubavnu poruku (Hemon 2009, 38) – takvo objašnjenje bosanskom ili postjugoslavenskom čitatelju nije potrebno. Da se Hemon svjesno i planski obraća američkom čitatelju pokazuje još jedan primjer kulturnog prevođenja. Radi se o priči koja je na engleskom, dakle u izvorniku, naslovljena *Islands*, što u doslovnom prijevodu znači „otoci“ (Hemon 2001), dok je u sarajevskom izdanju naslovljena kao *Mljet* (Hemon 2004b). Ako u postjugoslavenskom čitatelju *Mljet* pobuđuje dodatna značenja i asocijacije, američkom čitatelju nije poznat i ne znači ništa. Zato ga Hemon i univerzalizira u *Islands/Otoci*. Budući da Hemon nije „prijevodni“ pisac,

već američki pisac koji se najprije obraća američkoj publici, on joj se mora obratiti terminima koji su joj poznati.

Američkog literarno polje je, kako smo opisali u uvodnom poglavlju, po osnovnoj strukturi *middlebrow*, pa i Hemonovo stvaralaštvo oblikuju zakonitosti toga polja. Prije svega u tom je polju važno da se književnost, bila ona „visoka“ ili „niska“, profilira i nudi preko masovnih medija te je predstavljena kao pristupačna. Hemonova je proza predstavljena kao „ozbiljna“ književnost, što svjedoči minimalistički vizualni izgled naslovnica američkih izdanja: poderana crno-bijela fotografija na naslovnici *Pitanja Bruna* (Hemon 2001), crna siluetom na bijeloj podlozi na naslovnici *Čovjeka bez prošlosti* (Hemon 2004c), ili prikaz zjenice, oka i obrisa Chicaga na neutralnoj bež pozadini na naslovnici *Projekta Lazarus* (Hemon 2008c). No s takvih se korica koče i promotivni blurbovi⁸⁴, što je karakteristično za američki način promocije. Promotivni tekst unutar korica američkog izdanja *Projekta Lazarus* poziva se na kvalitete autonomne književnosti, pa je roman proglašen „istinski originalnim, provokativnim“, no ujedno se referira i na popularnu kulturu, pa roman predstavlja i „zabava“⁸⁵, „napetu povijesna atmosferu“⁸⁶ te „urnebesno i srceparajuće pripovijedanje“⁸⁷.

U američkom je literarnom polju iznimno važna medijska prisutnost autora i komunikacija s publikom: Hemon je javna osoba, objavljuje po časopisima, javno nastupa, sa njim su napravljeni brojni intervjui i profili. *Middlebrow* literarno polje preuzima načine komunikacije i prodaje koji su inače karakteristični za masovno tržište, te pri tome ne zazire od novih medijskih i komunikacijskih tehnologija. Sva Hemonova djela tako možete naručiti preko interneta, ili u tiskanom ili elektronskom izdanju, njegova elektronska izdanja nude se u različitim elektronskim knjižarama (Amazon, Kobo) pa ih možete čitati na različitim e-čitačima, kupovanje je jednostavno, prilagođeno tehnologiji jednog klika i automatskom plaćanju. Komunikacija s publikom se provodi pomoću suvremenih medijskih sredstava. Tri Hemonove knjige oglašavale su se pomoću pojedinačnih internetskih stranica, *Pitanje Bruna*, *Čovjek bez prošlosti* i *Projekt Lazarus* – zadnja

⁸⁴ kratke udarne preporuke

⁸⁵ a truly original, provocative, and entertaining novel

⁸⁶ haunting historical atmosphere

⁸⁷ sometimes hilarious, sometimes heartbreaking – storytelling

je ujedno i interaktivni multimedijски projekt, napravljen u suradnji s fotografom Veliborom Božovićem. Američko kulturno polje skloni je novim tehnologijama i multimedijском preplitanju: Hemon je ove godine zajedno s Božovićem izdao multimedijско izdanje *My Prisoner* (Moj zatvorenik), koje spaja Hemonov e-esej s video i audio zapisom Božovićevog umjetničkog projekta (Hemon 2015). To je kontekst u kojem nastaju Hemonova djela i bez njega ne možemo u potpunost razumjeti Hemonovu prozu.

Hemon jest američki pisac, a akterima tog polja, kao i svakog drugog literarnog polja, ponuđene su različite pozicije koje mogu zauzeti. Hemonovo pozicioniranje ključno obilježava činjenica da je useljenik, budući da useljenici imaju poseban status unutar američkog literarnog polja i američkog društva. Ne samo da je jedan od velikih američkih mitova onaj o „naciji useljenika“, već se unutar američke literature govori i o posebnoj imigrantskoj ili etničkoj literaturi (usp. Hron 2013), odnosno, imigrantskom romanu (usp. Boelhower 1981). Fenomen imigracije u Sjedinjenim državama ima dugu povijest i tradiciju, te pripadajuće perceptivne kategorije i narativne obrasce. Hemonovo profiliranje na američkom polju ne možemo razumjeti izvan tog konteksta. Zato ćemo najprije predstaviti osnovne obrise američke imigracijske politike te imigrantske kategorije specifične za američki kontekst.

3.2. Amerika: „zemlja useljenika“

3.2.1. Imigracijska politika i useljeničke kategorije

Povijest imigracije, koja je ujedno i povijest stvaranja američkog naroda, možemo promatrati i kroz povijest pravnih akata za reguliranje imigracije. Iz današnje perspektive imigracijske procese možemo podijeliti na dva dijela. U prvom imigracijskom valu, od kraja osamnaestog stoljeća do 1965., doseljavanje se kontrolira različitim nacionalnim kvotama. U različitim razdobljima različitim se grupama ograničava ulazak u zemlju, a jedino zapadni Evropljani predstavljaju grupu čiji je dolazak uvijek poželjan (Behdad 2005, poglavlje 1). Propisi pokazuju koje su etničke zajednice predstavljale kategoriju nepoželjnog „drugog“. Prvi kojima se strogo ograničio ulazak u državu bili su Kinezi, a zabrane su vrijedile sve od 1882. do 1965 („U.S. Immigration Legislation Online“ 2007). Ni Slaveni, Talijani i Židovi, odnosno, Istočni i Južni Evropljani nisu prošli mnogo bolje. U kasnom 19. stoljeću i ranom dvadesetom stoljeću smatraju se rasno inferiornima, a takva

perspektiva dovodi i od rasistički uvjetovanih nacionalnih kvota u 1920-ima (Behdad 2005, 11)⁸⁸. Do promjene dolazi aktom iz 1965. koji ukida nacionalne kvote te postavlja nove kriterije za ulazak imigranata; to su imigrantova profesionalna znanja i obiteljska povezanost s onima koji su već zadobili status građana SAD-a („U.S. Immigration Legislation Online“ 2007; Behdad 2005, poglavlje 1). Time započinje drugi imigracijski val te se vrata po prvi puta otvaraju imigranata iz takozvanog Trećeg svijeta. Među njima je velik dio stanovnika Azije, Afrike, Kariba i Bliskog Istoka (usp. Muller 1999, 14). Velik je ulaz i jeftine radne snage iz Meksika i Latinske Amerike. S novim imigracijskim valom „drugi“ postaju novi doseljenici, prije svega ne-bijelci i ne-Evropljani. Uslijed geopolitičke situacije stvara se i poseban antagonizam prema muslimanima.

Navedenim se procesima otvara cijeli niz problema koje moramo na ovom mjestu zaobići, ali usprkos tome možemo primijetiti da useljenik iz Istočne Evrope, kakav je Aleksandar Hemon, u tom kontekstu nema ni približno isti položaj kao što su ga njegovi preci imali u ranom 20. stoljeću. Ako su njegovi preci bili diskriminirani i smatrani nižom rasom, danas se i Istočni Evropljani smatraju bijelcima, dakle pripadnicima dominantne društvene skupine. Dodatni „bonus“ je i pripadnost kršćanskog religiji, ukoliko naravno Istočnoevropski useljenik nije musliman. U usporedbi s drugim imigrantima, istočnoevropski imigrant je u privilegiranom položaju, budući da je stigma „drugoga“ prešla na druge skupine.

U američkom kontekstu postoje prije svega dvije kategorije za definiranje useljeničkog statusa; to su imigrant i izbjeglica (refugee). Radi se o pravnim kategorijama koje također utječu na širu društvenu percepciju useljenika. Prema pravnoj terminologiji izbjeglice su osobe koje traže azil. Mogu ga zatražiti zbog proganjanja, ekstremnog siromaštva ili prirodnih katastrofa, iako se u praksi azil najčešće odobrava zbog političkih ili religijskih progona.⁸⁹ Imigranti se za razliku od

⁸⁸ Behdad upotrebljava termine Židovi, te Istočno- i Južnoevropljani, ali u te regionalne kategorije spadaju i nabrojane etničke skupine. Behdad tvrdi da su „eugenički ratovi“ protiv Istočnih i Južni Evropljana jedan od najrasističijih pokreta u Sjedinjenim američkim državama (Behdad 2005, xv–xvi).

⁸⁹ Hron pokazuje da je razlika između imigranata i izbjeglica često ideološka: češki su emigranti zadobili status političkih izbjeglica, iako su otišli zbog ekonomskih razloga. Drugi su primjer Vijetnamci i Haićani; iako su i jedne i druge proganjali represivni režimi, Vijetnamci su primljeni kao političke izbjeglice, a Haićani kao „ilegalni ekonomski emigranti“ (Hron 2013, poglavlje 1). Na ovom mjestu ne možemo ne primijetiti političke interese: status izbjeglica priznat je samo izbjeglicama iz komunističkog režima, koji su bili neposredni neprijatelji Sjedinjenih država.

izbjeglica definiraju kao osobe koje su došle svojevolumno. Ne bi li dobili dokumente poput zelene karte oni moraju dokazati da posjeduju znanja i vještine pomoću kojih će se neometano uklopiti u novu zajednicu (financijsku neovisnost, poslovni potencijal, jezično znanje i stabilni obiteljski status). Već smo u uvodu upozorili na sveprisutnost narativa patnje na globalnoj razini, posebno unutar američke kulture. Hron upozorava da i unutar pravnog diskursa operira režim patnje, budući da se kategorije imigranta i izbjeglice razlikuju glede na „višak ili odsutnost patnje“⁹⁰ (Hron 2013, poglavlje 1). Dok izbjeglice moraju dokazati da su izuzetno patile te da su bili prisiljene na traženje azila, imigranti po toj logici nisu patili već dolaze svojom voljom pa se od njih traže drugačiji uvjeti.⁹¹

Uz imigrante i izbjeglice, i u američkom kontekstu poznaju razlikovni par imigranti-egzilanti, ne kao pravnu, već opisnu kategoriju s klasom i političkom konotacijom. Dok su egzilanti privilegirani useljenici i intelektualci, uglavnom vezani za evropsku tradiciju, imigranti su oni koji dolaze ne bi li odgovorili na potrebu za teškim fizičkim radom u poljima, tvornicama ili uslužnom sektoru. Dok su egzilanti privilegirani i javno prepoznatljivi, imigranti su nevidljivi, nalaze se u društvenom podzemlju i nemaju prava glasa (Hron 2013, poglavlje 1).

Uloga imigranta i izbjeglice ključna je za Hemonovo javno pozicioniranje, a s istih će pozicija progovarati i njegovi literarni junaci. Uz to, navedene imigrantske kategorije centralni su dio američkog imigrantskog narativa s kojim se složno prepliću mnogi američki mitovi kao što su onaj o američkom snu, jednakim mogućnostima za sve i uspjehu od trnja do zvijezda, mit o američkom eskepcionalizmu, Americi kao zemlji slobodnih, domu hrabrih, i slično. U sljedećem ćemo poglavlju analizirati američki imigrantski narativ kao dio šireg američkog nacionalnog narativa.

⁹⁰ excess or absence of suffering

⁹¹ Hron kaže da je patnja često protjerana iz imigrantskih svjedočenja, kako literarnih, tako i neliterarnih budući da je postala naturalizirani dio imigrantskog narativa, koji temelji na tome da se kroz patnju, trud i zalaganje može uspjeti u zemlji jednakih (Hron 2013, poglavlje 1).

3.2.2. Imigrantski narativ i ambivalentna gostoljubivost

Sjedinjene američke države u popularnoj su mitologiji poznate kao „nacija imigranata“ (Kennedy) ili „nacija nacija“ (Whitman). Vizija Amerike kao gostoljubive zemlje, otvorene prema imigrantima opća je točka američkog nacionalnog narativa koju nijedna politička opcija ne dovodi u pitanje, tvrdi Ali Behdad u svojoj knjizi *Forgetfull nation*.⁹² Imigracijski mit stvara značenja na dvije razine: s jedne strane propagira otvorenost prema imigrantima, a s druge zakriva povijesne i aktualne procese iskorištavanja, nadziranja, kriminaliziranja i nasilnog tretiranja imigranata. Behdad ne želi reći da je američki imigracijski narativ tek lažna ideologija, iza koje se zakrivaju „pravi“ interesi i mržnja. U američkom društvu uzajamno su prisutne suprotne paradigme kulturnog identiteta, jedna bazirana na gostoljubivosti, otvorenosti i ksenofiliji, druga na neprijateljstvu i ksenofobiji,⁹³ zbog čega američki odnos prema imigranata naziva „ambivalentnom gostoljubivošću“ (Behdad 2005, uvod).

Američki imigracijski mit možemo sagledati i kao dio „šire povijesne amnezije o tome kako su se formirale Sjedinjene države kao zamišljena nacija“⁹⁴ (Behdad 2005, uvod). Svi nacionalni mitovi heroiziraju naciju te potiru nasilje i brutalnost na kojima je ona utemeljena, tako i američki. Mitovi o američkom postanku pričaju priču stvaranju „slobodne zemlje, u kojoj nema političke represije niti religijskog proganjanja“⁹⁵. Takvo je objašnjenje i temelj mita o američkoj „iznimnosti“ (exceptionalism)⁹⁶ – posebnoj zemlji koja za razliku od drugih nastaje isključivo na idealima demokracije i slobode. No takvi mitovi zakrivaju i negiraju činjenicu da se „nacija stvorila i putem nasilnog osvajanja američkih urođenika, brutalnim iskorištavanjem zarobljenih Afrikanaca i

⁹² Narativ Amerike kao zemlje imigranata reproduciraju i političari koji provode izuzetno restriktivne zakone, kao što je to bio Reagan (Behdad 2005, poglavlje 1, Modes of Forgetting).

⁹³ Obično se u javnom i političkom govoru proklamira gostoljubivost, dok zakunske regulacije svjedoče o restriktivnom odnosu prema primanju imigranata. No, odnosi nisu posve polarizirani, pa se i u zakonskim regulacijama može primijetiti djelovanje dvaju suprotnih režima, i ksenofilije i ksenofobije.

⁹⁴ nation's forgetful representation of its immigrant heritage is part of a broader form of historical amnesia about the formation of the United States as an imagined community

⁹⁵ free country, free of political oppression and religious persecution

⁹⁶ Narativ o demokratskoj formaciji Sjedinjenih država izvor je mita o „američkoj iznimnosti“. Tekst koji je kanoniziran kao izvor teze o američkom eksepcionalizmu i pomoću kojeg generacije Amerikanaca reproduciraju taj mit je Tocquevillov spis O demokraciji u Americi. Problematično je da se taj tekst predstavlja i interpretira kao transpovijesna (tranhistorical) rasprava o jedinstvenom oblikovanju demokracije u Sjedinjenim državama, a ne kao povijesno određen opis građanskog društva i principa vladanja s početka 19. stoljeća iz perspektive francuskog aristokrata (Behdad 2005, uvod).

kolonijalnim anektiranjem francuskih i meksičkih teritorija⁹⁷ (Behdad 2005, uvod). Drugim riječima, mitovi zakrivaju Benjaminovu tezu da je svaki dokument kulture, ujedno i dokument barbarstva.

Na isti način imigrantski mit zakriva pragmatične interese imigrantske politike. Kako kaže Behdad, prvi imigranti nisu došli zbog slobode, već ekonomske neimaštine, a država ih nije prihvatila zbog humanitarnih nazora ili gostoljubivosti, već potrebe za jeftinom radnom snagom. Gledano kroz tu perspektivu ni imigracijska politika otvorenih vrata nije bila potaknuta gostoljubivošću već kolonijalističkom željom za zauzimanjem teritorija i kapitalističkom željom za širenjem posla i dobitka. Diskurs gostoljubivosti ne zakriva samo povijesne, već i suvremene kapitalističke potrebe za stvaranjem jeftine radne snage (Behdad 2005, poglavlje 1)⁹⁸. Imigrantski narativ sudjeluje i u procesu zamišljanja i homogeniziranja nacije. S jedne se strane radi o procesu isključivanja „drugih“, no s druge strane i o procesu „inkluzivnosti“ unutar kojeg se manipulira figurom „dobrog imigranta“. Behdad kritizira diskurs nacionalnog identiteta i imigracije kao „linearni narativ koji počinje različitošću, ali završava u istosti“⁹⁹ (Behdad 2005, uvod). Upravo u toj „istosti“, tvrdnji o jednoj singularnoj naciji, kriju se asimilacijski pritisci i suptilno negiranje povijesnih razlika. Kao primjer takvog diskursa Behdad daje kanonskog američkog pjesnika Walta Whitmana, inače liberalnog mislioca, koji se proslavio vizijom Amerike kao šarolike nacije herojskih pionira koje vodi želja za slobodom i neovisnošću. Iako je njegova vizija inkluzivna i promovira viziju o jednom američkom plemenu ona zakriva nejednakosti između različitih imigranata, privilegirani položaj doseljenika iz zapadne Evrope, te povijesno nasilje nad imigrantima (Behdad 2005, poglavlje 3). U viziji zajedničke, singularne kulture, kakvom je vidi Whitman, razlike se toleriraju dok se mogu uklopiti u singularni narativ. Ukoliko se ne mogu prilagoditi, od imigranata se zahtijeva asimilacija te prilagodba novoj kulturi¹⁰⁰. I liberalni

⁹⁷ Both the benign discourse of democratic founding and the myth of immigrant America deny that nationhood has been achieved, at least in part, through the violent conquest of Native Americans, the brutal exploitation of enslaved Africans, and the colonialist annexations of French and Mexican territories.

⁹⁸ Kao primjer takvog narativa Behdad navodi muzej na Ellis Islandu, koji američku imigraciju predstavlja kroz patriotske tonove, kao herojski narativ te zakriva da je Ellis Island bio mjesto gdje su kruto i nehumano postupali s novopridošlim useljenicima.

⁹⁹ that begins with difference but ends in sameness

¹⁰⁰ Behdad navodi je asimilacijski diskurs prisutan od samog postanka Sjedinjenih država te navodi primjer šestog američkog predsjednika Johna Adamsa koji je direktno izjavio da imigranti moraju odbaciti svoju „evropsku kožu“

pluralizam 19. stoljeća i multikulturalizam 20. stoljeća upadaju u istu zamku: pričom o jednakosti i raznolikosti zakrivaju povijesno nasilje, odnose dominacije i nejednakopravnosti.

Na isti način možemo pročitati još neke popularne koncepte imigrantskog mita. Koncept „melting pot“ (lonac za taljenje) navodno služi kako bi se proslavila famozna kulturna raznolikost i prihvaćanje razlika. S druge strane njime se zakriva domestifikacija razlika i asimilacija. Mit o „dobrom imigrantu“ (good immigrant), uzornom imigrantu (model immigrant) ili imigrantu kao super-građaninu (supercitizen), useljeniku koji se afirmirao unutar nove države radom i zalaganjem, služi kako bi se potvrdili kapitalističke i nacionalne vrijednosti. Kapitalizam se tada predstavlja kao meritokratski sistem, a Sjedinjene države kao zemlja jednakopravnosti i slobode. Dobar imigrant tako postaje izvor nacionalnog ponosa i inkluzivne identifikacije, ali i način za discipliniranje unutarnjih manjina, kao što su Afro-Amerikanci ili Latinoamerikanci koje se same optužuje za neuspjeh u društvu, čime se opet zakrivaju povijesne nejednakopravnosti i društvene razlike (Behdad 2005, uvod).

Tu bismo mogli dodati i znameniti mit o američkom snu: nacionalnu doksu da svi Amerikanci uz težak rad imaju jednake mogućnosti za uspjeh. Mit o američkom snu snažno se prepliće s američkim imigrantskim narativom, unutar kojeg se pretpostavlja da su i najsiromašnijim imigrantima pružene mogućnosti za uspjeh ukoliko su spremni vrijedno raditi. Mit operira unutar narativne matrice od trnja do zvijezda, o uspjehu od društvenog dna do vrha društvene ljestvice. S druge strane, kako upozorava Behdad, američki san zakriva povijest rasizma i nejednakosti time što same imigrante drži odgovornima za vlastiti loš položaj (Behdad 2005, poglavlje 3).

Upravo je takav imigrantski narativ, zajedno sa svim pripadajućim američkim mitovima ona narativna matrica s kojom Hemon neprestano stupa u kontakt u svojoj prozi, najviše u *Projektu Lazarus*. On izvrće slavodobitni imigrantski narativ te pokazuje i njegove tamne strane, na koje upozorava i Behdad. No, Hemon se u javnosti i sam pozicionira upravo pomoću narativa kojeg će

(European skin) i nikada je ne smiju ponovo navući, odnosno, moraju se prilagoditi karakteru, moralu, političkim i fizičkim normama zemlje, te ukoliko to ne mogu učiniti, moraju se vratiti odakle su došli (Behdad 2005, uvod).

kasnije rastvarati u prozi. Na taj način Hemon oblikuje strategiju koju je Huggan nazvao strateškim egzoticizmom: prihvatanje dominantnog diskursa kako bi ga kasnije podrivao iznutra. Najprije ćemo pregledati kako se Hemon pozicionira kroz kategorije izbjeglice i imigranta u medijima i javnosti, te kako iste kategorije kasnije oblikuje u prozi.

3.3. Hemon kao imigrant i izbjeglica

Hemonova javna biografija evocira kategoriju izbjeglice: on je prognanik, predstavnik bosanske ratne traume, prisiljen da zatraži azil budući da se iz Amerike nije mogao vratiti u voljeno Sarajevo koje su opkolili četnici. S druge strane on se pozicionira i unutar kategorije imigranta, obespravljenog radnika koji radi ponižavajuće fizičke poslove, trpi i kreće iz nule ne bi li se nekako uspeo po društvenoj ljestvici i konačno uspio. Time se upisuje u tipsku narativnu matricu o uspjehu od trnja do zvijezda, matricu unutar koje djeluje i mit o „američkom snu“.

Kao imigrant i izbjeglica Hemon se pozicionira svojim javnim performansom: pojavljivanjem u medijima i reproduciranjem svoje biografije. Biografsku priču reproducira u autobiografskim kolumnama i tekstovima, njegov izdavač ga oglašava pomoću biografske priče, novinari neprestano ponavljaju iste biografske epizode, literarni kritičari svaku recenziju započinju citiranjem kratkog životopisa. Hemonova medijska biografija sastavljena je od tri ključna elementa. Najprije se definira njegova različitost, odnosno, to da se radi o američkom piscu koji je ujedno i imigrant iz Bosne. Drugi element je priča o ratnom izbjeglištvu, odnosno, ostanku u Chicagu zbog nemogućnosti da se vrati u Sarajevo. Treći element je priča o teškom imigrantskom životu, odnosno, o obavljanju loših poslova i mukotrpnom učenju engleskog jezika.

Pogledajmo kako se to pojavljuje na primjeru Hemonovog portreta iz 2009. u New York Timesu kojeg potpisuje ugledni novinar Larry Rohter. Već u naslovu sugerira se Hemonova različitost i dvodimnost: „Dvapat ispričane priče: izmješten u Americi“¹⁰¹. Naslov, možemo pretpostaviti, označava prelazak iz jednog jezika i svijeta u drugi, kao i traumu izmještenosti. Kasnije u tekstu

¹⁰¹ Twice-Told Tales: Displaced in America

Hemon je definiran pomoću svoje kulturne razlike (u zagradi se objašnjava kako se njegovo ime izgovara), a ističe se njegova multikulturna pozadina: on je iz Sarajeva, majka mu je Srпкиnja, otac Ukrajinac. Područje referencija proširuje se i usporedbom s rusko-američkim Nabokovom, kojeg navodi Rohter. Drugi pisac s kojim redovito uspoređuju Hemonu je i poljsko-britanski Conrad (usp. McBee 2008). U Rohterovom članku Hemon sam navodi svoje utjecaje: Bruno Schulz, Danilo Kiš, Franz Kafka, Isaac Babel¹⁰². Time postaje predstavnik Istočne Evrope¹⁰³, a ne samo Bosne, što ga kontekstu Sjedinjenih država, koje nisu poznate po specifičnim interesima za male postsocijalističke države, jasnije smješta i definira.

U uvodnoj sceni Rohter izvrće redosljed ustaljene priče o uspjehu od trnja do zvijezda. Na početak stavlja idiličnu sliku američkog sna: Zadovoljni Hemon se zajedno s ženom i kćerkama vraća iz Bosne, gdje je upravo predstavio plodove svog američkog rada, dvije knjige prevedene s engleskog na bosanski. Scena uspjeha i blagostanja u drugom se odlomku kontrastira scenom Hemonove prošlosti i njegovih mučnih početaka:

Takva je situacija daleko od one koju je gospodin Hemon susreo kada je prvi puta stigao u Chicago u ožujku 1992. na ono što je trebalo biti kratak posjet unutar programa pod pokroviteljstvom vlade Sjedinjenih država. Skoro odmah nakon toga buknuo je rat u Bosni, ostavljajući ga u nezavidnom položaju bez posla i, što je možda i gore za nekoga čiji život i boljitak ovisi o jeziku, bez potpunog ovladavanja engleskim jezikom (Rohter 2009)¹⁰⁴.

U centar Hemonove muke postavljene su dvije traume: izbjeglištvo i trauma novog jezika. Slijedi Hemonovo svjedočenje o vlastitoj patnji i odluci da se izbavi iz nepoželjne situacije:

„Bio sam odrezan od svog prijašnjeg života, očajan,“ kaže gospodin Hemon (izgovara se „HEH-mon“) u intervjuu u svojem najdražem lokalnom kafiću. „Imao sam ogromnu pritisak i želju da pišem o tome što se događalo. Morao sam to učiniti,

¹⁰² Bruno Schulz je poljski Židov koji je pisao na poljskom, Franz Kafka praški Židov koji je pisao na njemačkom, Isaac Babel ruski Židov koji je pisao na ruskom.

¹⁰³ Navedene utjecaje mogli bismo definirati i kao srednjeeuropske, ali nisam primijetila da u američkom tisku i medijskim tekstovima o Hemonu upotrebljavaju termin Srednja Evropa. Za razliku od toga termin Istočna Evropa se redovito pojavljuje, pa tako i Rohter tvrdi da su Hemonovi junaci „istočnoeuropskog porijekla“ (Rohter 2009).

¹⁰⁴ The situation was a far cry from what Mr. Hemon had encountered when he first arrived in Chicago in March 1992 for what was supposed to be a brief visit on a program sponsored by the United States government. Almost immediately, the war in Bosnia erupted, leaving him stranded without a job and, perhaps even more worrisome for someone whose livelihood depends on language, without a full command of English.

iso onako kao što sam morao jesti, ali jednostavno nisam imao jezik u kojem bih mogao zapisati. Nisam mogao pisati, i zato sam odlučio da si to omogućim.¹⁰⁵

Priča o jeziku temelji na narativu traume i patnje, ali i na tipično američkom kodu rada na sebi i priči o uspjehu. Najprije se definira pišćeva muka i objašnjava što je gubitak jezika značio za pisca, zatim se opisuje kako se Hemon suočio s teškoćama, a na kraju slijedi prezentacija njegovog uspjeha. Ističe se marljivost, izuzetan napor i trud, te konkretni primjeri kako se latio učenja: zadao si je cilj da unutar pet godina nauči dovoljno engleskog da može objaviti priču, halapljivo je čitao, zapisivao nepoznate riječi na kartice, te se trudio što više pričati za različitih poslova, kao što su agitiranje za Greenpeace i prodaja časopisnih pretplata. Nakon priče o mucu slijedi dio o uspjehu: nižu se stručne reference i pohvale, profesor s čikaškog fakulteta i urednica proze u New Yorkeru odaju priznanje Hemonovom jeziku i literaturi. Poseban dio je i priča o tome kako je jezični hendikep okrenuo u svoju korist: upravo to što nije materinji govornik engleskog omogućava mu da ga upotrebljava na drugačiji, kreativan način¹⁰⁶. Čikaški sveučilišni profesor izjavljuje da u Hemonovom pristupu jeziku postoji nešto što nemaju materinji govornici: „Ne radi se samo o posebnom načinu gledanja na stvari, već njegov jezik sam po sebi ima nešto dodano, izoštrjen osjećaj za mogućnosti engleskog jezika koje materinji govornik ne uviđa uvijek“¹⁰⁷ (Gibbons u Rohter 2009)¹⁰⁸.

Priči o ratnoj traumi i izbjeglištvu namijenjeno je nešto manje prostora, no ona je uvijek, pa i ovdje, neizbježna i snažno prisutna. Hemonovo izbjeglištvo spominje se u uvodu i nato na samom kraju, kada Hemon izražava svoju odanost i nekadašnjem i sadašnjem domu, i Sarajevu i Chicagu.

¹⁰⁵ „I was cut off from my previous life, in despair,” Mr. Hemon (pronounced HEH-mon) said in an interview at his favorite neighborhood cafe here. “I had this horrible, pressing need to write because things were happening. I needed to do it the same way I needed to eat, but I just had no language to write in. I couldn’t do it, and so I thought I should enable myself to do it.

¹⁰⁶ U jednom drugom intervjuu novinarka definira karakteristike njegovog jezika poput „svježine i potentnosti koji se posve razlikuju od pisaca odraslih u Americi“ (freshness and potency [...] which is wholly unlike that of an American-raised writer) (Seaman 2005, 168).

¹⁰⁷ Za razliku od drugih novinskih zapisa koji također aludiraju da Hemonov stil proizlazi iz toga što nije materinji govornik u ovom se profilu citira i Hemonovo neslaganje s time; Hemon tvrdi da isti odnos prema jeziku ima i kada piše na bosanskom (Rohter 2009).

¹⁰⁸ It wasn’t just the angle at which he sees things, but the language itself, which had a kind of hyper, acute sense of the possibilities of English that a native speaker wouldn’t necessarily have.

Hemon izjavljuje da je „temperamentom lojalist“¹⁰⁹ i da nikada nije želio napustiti Sarajevo, kao što ne želi napustiti Chicago: „Nikada nisam želio nigdje otići, ni iz Sarajeva ni odavde“.¹¹⁰ Time ne izražava samo svoju odanost Chicagu, već i reproducira svoju temeljnu poziciju – poziciju ratnog izbjeglice. Zajedno s kategorijom izbjeglice i pričom o tome kako je ostao „zarobljen“ u Chicagu Hemon zauzima poziciju žrtve – a toj je poziciji u suvremenoj kulturi pripisana posebna vrijednost. Kao što smo podrobno objasnili u prvom poglavlju, izjave i svjedočenja žrtve u suvremenoj zapadnoj kulturi imaju poseban status. Njima se neupitno vjeruje, upravo zbog patnje koje je osoba koja svjedoči proživjela (usp. Fassin i Rechtman 2009). Govoreći sa pozicije izbjeglice i predstavnika ratne traume Hemon zadobiva posebnu autentičnost. Jednostavno rečeno: vjeruje mu se i poštuje ga se.

Kroz kategoriju imigranta i priču o učenju jezika funkcioniraju dva kulturna koda koja definiraju i imigrantski narativ. To je narativna matrica o uspjehu od trnja do zvijezda, pomoću napora, marljivosti i teškoga rada. Iako se nigdje direktno ne spominje američki san, pričom o uspjehu evocira se mit o zemlji u kojoj svatko može uspjeti ako se dovoljno potruži. Unutar iste priče djeluje i kod „kulture terapije“ i rada na sebi: patnja i problemi shvaćaju se kao prilika za suočavanje sa samim sobom i prevladavanje samoga sebe (usp. Illouz 2012). Po toj logici ne uspijeva se unatoč problemima, nego upravo zbog njih, zbog sposobnosti da se na njih kreativno odgovori i doživi pozitivnu samo-transformaciju – baš kao što se Hemonov jezički hendikep pretvorio u njegov uspjeh.

I jedna i druga kategorija donose određeni simbolički kapital. S onime tko progovara s pozicije izbjeglice suosjećamo te mu vjerujemo. Ako uz to progovara i sa pozicije uspješnog imigranta onda crpi kapital iz dominantnog imigrantskog narativa koji je ujedno i američki nacionalni narativ. Jednostavno rečeno, upisivanjem u taj narativ Hemon prestaje biti stranac, on je dio američke zajednice, uzoran imigrant i Amerikanac „s crticom“, odnosno američki Bosanac, kojeg se cijeni zbog uloženog rada u procesu asimilacije.

¹⁰⁹ loyalist by temperament

¹¹⁰ I never wanted to go anywhere, not in Sarajevo and not here

U ovoj nas radnji ne zanima odgovor na pitanje kakva je „zapravo“ Hemonova biografija, već pomoću kojih se kulturnih kodova ona oblikuje i kakav simbolički kapital ti kodovi donose. Funkcioniranje kulturnih kodova pomoću kojih se oblikuje Hemonova biografija želim pokazati i na dvjema primjerima kada se „istinitost“ priče o progonu i priče o učenju jezika dovela u pitanje. I jedan i drugi primjer najprije ukazuju na narativnu proizvedenost Hemonove biografije te ukazuju na mogućnost da se biografija oblikuje i na drugačiji način, ali i na posljedice koja bi uslijedila drugačijim oblikovanje biografije: Hemon bi izgubio autentičnost koja mu pripada s pozicijom imigranta i izbjeglice.

3.3.1. Biografska priča na dva načina: Hemon kao sretnik ili Hemon kao žrtva

Na primjeru priče o progonu pokazat ćemo kako se isti biografski slijed faktografije može prikazati na dva posve različita načina. Pokazat ćemo također važnost kodova i narativa: ukoliko bi Hemonova biografija bila prikazan na drugačiji način izostao bi simbolički kapital. Faktografija priče o progonu je dakle sljedeća: Hemon je mjesec dana prije zatvaranja puteva u Sarajevo stigao u Ameriku i od tamo se nije vratio. U teoriji ova se priča može ispričati na dva načina. To može biti priča o sretniku koji je u zadnji tren umaknuo mogućoj smrti pod paljbom mitraljeza i sklonio se u Ameriku gdje je postigao uspjeh. S druge strane, umjesto priče o sretniku, možemo imati i priču o žrtvi: nesretnom mladiću koji zauvijek ostaje odsječen od svoje zemlje i izdaleka bespomoćan promatra kako njegovi sugrađani ginu. No, prva priča, za razliku od druge, u američkom kontekstu ne donosi simbolički kapital.

Kada tu priču donose američki mediji redovito se naglašava nedostatak izbora i slučajnost Hemonovog ostanka u Americi: on prilikom dolaska na stipendiju nije znao da se neće moći vratiti, a povratak mu je bio onemogućen, dakle, bio je prognan. No u svojim esejima i kolumnama Hemon izbjegava taj detalj, te ne definira da li se nije mogao vratiti ili je sam izabrao da se ne vrati. Na njegovoj internetskoj stranici šturo stoji: „Dok je bio [u Americi], Sarajevo se našlo pod opsadom i nije se mogao vratiti kući“¹¹¹. Jedan od rijetkih slučajeva u kojima o tome progovara na drugačiji

¹¹¹ While he was there, Sarajevo came under siege, and he was unable to return home.

način je esej *Životi šetača* iz *Knjige mojih života*. U njemu piše da je stanje u Bosni za njegovog boravka u Sjedinjenim državama uzavrelo i da ga je otac upozoravao da se ne vrati. Opisuje borbu s vlastitom savješću: „[A]ko ste već autor kolumne „Sarajevo Republika“ onda vam je vjerojatno dužnost vratiti se i od razaranja braniti svoj grad i njegov duh“, ali i konačan trenutak odluke. „Izmučeni šetač nastavlja hodati bolnih Ahilovih tetiva, glave u oblacima straha i čežnje za Sarajevom, sve dok se nisam konačno pomirio s idejom ostanka. Dana 1. svibnja nisam odletio kući. Dana 2. svibnja blokirani su svi izlazi iz grada.“ Iako naglašava da se već dan nakon ostanka, njegov povratak više nije bila stvar slobodne volje, ovo je ipak jedan od rijetkih slučajeva iz kojih se da iščitati da je njegov ostanak posljedica osobne odluke.

Zanimljivo je kako se na Hemonovo izbjegavanje detalja o odlasku obrušio jedan literarni kritičar i to baš u recenziji *Knjige mojih života*: „Radi se o priči koju nam Hemon neće ispričati te, što je za njega nekarakteristično, on izbjegava opisati taj važni trenutak“ (Thier 2013)¹¹², žali se kritičar, te to registrira kao „propust [koji] progoni knjigu“¹¹³. Kritičar zatim propitkuje istinitost Hemonovog izbjegličkog narativa: „Ali nisu li, kako sam kaže, svi u Bosni znali da dolazi rat – na jednom mjestu Hemon kaže da je rat već došao – dakle morao je znati da postoji mogućnost da će izbivati duže no planirano. Zašto to onda ne kaže? Na svim drugim mjestima direktno progovara o stvarima koje razumije kao vlastite promašaje, te zato njegova odluka da izbjegne govoriti o ovom pitanju potkopava ton cijele knjige“ (Thier 2013)¹¹⁴.

Kritičaru bismo mogli odgovoriti da se ne radi o tome je li Hemon otišao svojom voljom ili ne, već o tome da mu je na američkom literarnom polju ponuđena uloga izbjeglice. Ta je uloga konstruirana na poseban način, te Hemon, želi li ispoštovati kulturne kodove, mora sebe naglasiti kao žrtvu bez izbora, a ne sretnika s izborom. Naravno, ovdje ne govorim o Hemonu kao osobi koja sama izabire, već o funkcioniranju polja unutar kojeg je smješten, te unutar kojeg se ne pozicionira samo sam, već na to utječe i izdavačka i promotivna industrija. Ukoliko bi Hemon

¹¹² There is a story here that he does not tell, and he is uncharacteristically evasive about this important moment.

¹¹³ An omission haunts the book

¹¹⁴ But by his own account, everyone in Bosnia knew that war was coming—at one point Hemon says that it had already arrived—and so he had to have known that he might be gone longer than he planned. Then why doesn't he say this? He is elsewhere perfectly forthcoming about what he perceives to be his personal failures, so his decision to avoid this issue undermines the tone of the whole book.

„priznao“ da je stipendija bila karta za njegov izlazak iz Sarajeva, postao bi „sretnik“, a ne samo žrtva, te bi sigurno izgubio dio simboličkog kapitala koji automatski pripada poziciji prognanika i izbjeglice.

Druga točka na kojoj dolazi do iskliznuća je priča o mukotrpnom savladavanju jezika. Priča se provodi kroz narativ od trnja do zvijezda, a medijski izvori imaju tendenciju navesti što niži nivo poznavanja Hemonovog engleskog kako bi priča o putu s dna prema vrhu bila učinkovitija. Neki pišu o njegovom „rudimentarnom engleskom“¹¹⁵ (McBee 2008), drugi o činjenici da nije „u potpunosti ovladavao engleskim“¹¹⁶ (Rohter 2009), treći navode da je sam Hemon izjavio da je pričao tek kao „sposobni turist“¹¹⁷ (Seaman 2005). Jedan detalj je ovdje u potpunosti izostavljen, a to je podatak da je Hemon studirao engleski jezik¹¹⁸. Obično se navodi samo da je studirao književnost ili samo da je studirao na sarajevskom sveučilištu. Ne radi se o tajnom ili teško dostupnom podatku, dakle zašto ga mediji izbjegavaju? Iako je Hemon u svakom slučaju morao raditi na svom jeziku, priča o tome kako je dostudirao američku književnost i imao solidno znanje koje je morao nadograditi, ne uklapa se tako dobro u matricu od trnja do zvijezda, za razliku od priče o imigrantu koji tek natuca nekoliko riječi. Podatak o razini engleskog jezika izbjegava iz se, mogli bismo reći, strukturno-narativnih razloga: što je niža pozicija polaska, to je djelotvornija narativna matrica o uspjehu s dna prema vrhu¹¹⁹. Koliko Hemon sam sudjeluje u ovoj priči? Niti on ne naglašava da je dostudirao engleski, iako nikada ne tvrdi da engleski nije govorio. Također ne ispravlja navode o svom „rudimentarnom“ Engleskom. Kada ga u intervjuu direktno upitaju izjavljuje da je imao dovoljno „konverzacijskog engleskog“ (Hemon 2013), ali nedovoljno za pisanje literarnih djela. Na taj način prihvata dvojnu igru: iako sam ne sudjeluje o mitu o jeziku, dopušta da ga (re)producira literarno i medijsko polje unutar kojeg se nalazi.

¹¹⁵ rudimentary English

¹¹⁶ without a full command of English

¹¹⁷ capable tourist

¹¹⁸ Andrea Pisac također piše o tome te tvrdi da joj je tu činjenicu osobno potvrdio pisac, pa budući da je i sama diplomirala engleski Pisac napominje da je prilično sigurna da Hemonov engleski nije bio na turističkom nivou kada je stigao u Chicago (Pisac 2010, 225–226).

¹¹⁹ Priča o učenju i savladavanju jezika uvriježena je matrica kroz koju se brendiraju pisci kojima engleski nije materinji. U slučaju troje pisaca kojima engleski nije materinji, a primili su Bookerovu nagradu (Yann Martel, Aravind Adiga, Arundhati Roy), ponavlja se identična priča, iako su navedeni ili obrazovani na engleskom jeziku ili su rođeni u dvojezičnim obiteljima (Kosmos 2013).

Hemon i u svojoj prozi polazi od kategorija imigranta i izbjeglice. Pri tome valja zamijetiti jednu razliku. Dok su kategorije pomoću kojeg se vrši njegov javni performans tipske i nepromjenjive Hemonovi prozni junaci s vremenom doživljavaju promjene. Kategorijama imigranta i izbjeglice u prozi bavit ćemo se u sljedećem poglavlju.

3.3.2. Imigranti u prozi: od izmještenosti do uspješne asimilacije

Literarni kritičar uglednog internetskog časopisa za kulturnu kritiku Popmatters, ovako komentira poklapanje Hemonove javne biografije i njegovih proznih junaka: „Naglašavanje Hemonove biografske pozadine prvi je korak za mnoge recenzente zato jer ni autor sam nije nadišao svoje jedinstvene okolnosti iz 1992. Svaka od njegovih knjiga, uključujući najnoviji roman *Projekt Lazarus*, bavi se Sarajlijom, zarobljenim u sjajnoj¹²⁰ Americi iz devedesetih godina, zemlji koja vjeruje da je stigla do kraja povijesti¹²¹. Istovremeno je njegov rodni grad granatiran i mitraljiran, njegove prijatelje i rođake ubijaju, a njegova najdraža mjesta izbrisana su s lica zemlje“ (McBee 2008)¹²².

Kritičar zaključuje pravilno: Hemonovi autofiktivni junaci, prije svega Pronek (*Pitanje Bruna, Čovjek bez prošlosti*) i Brik (*Projekt Lazarus*), zaista se kreću unutar navedenog okvira. Sigurno postoji mnogo kompleksnih razloga zašto je tome tako, u igri mogu biti psihološki razlozi, a ne možemo zaboraviti ni da mnogo pisaca-imigranata ima naviku upotrebljavati autofiktivne junake. No, gledano iz perspektive ekonomije polja možemo zaključiti sljedeće: pisanje s pozicija kroz koje se afirmirao u javnoj sferi reproducirati će sakupljeni simbolički kapital. No, na ovom mjestu treba upozoriti na dvije stvari. Prva je ta da Hemonovi junaci nisu statični, već evoluiraju kroz njegove radove. I druga: Hemon je dobro svjestan pozicija s kojih se profilira i narativa koji

¹²⁰ Pridjev „sheeny“ ima dvostruko značenje; znači „sjajan“, ali ujedno se radi i o uvredljivom nazivu za Židove.

¹²¹ Referencija na tezu Francisa Fukuyame da su liberalna demokracija i tržišni kapitalizam američkog tipa zadnja etapa ljudske evolucije.

¹²² Stressing Hemon's background is usually step one for so many reviewers because the author himself seems unable to get over his unique circumstances circa 1992. Each of his books, including his most recent novel *The Lazarus Project*, is principally concerned with a Sarajevan who finds himself imprisoned in the sheeny, end-of-history America of the 1990s while his hometown is shelled and sniperfire-riddled, his friends and relatives murdered, his favorite haunts blown apart.

oblikuju njegovu javnu ličnost – te upravo te narative, odnosno, dominantni imigratnski narativ prokazuje, analizira i kritizira u svojoj prozi.

Pogledajmo najprije razvoj Hemonovog autofiktivnog junaka i osnovnu fabulativnu matricu kroz koju se oblikuje. Američka literarna teorija poznaje žanr imigrantski roman¹²³, a njegovu najosnovniju strukturu određuje William Boelhower na sljedeći način: „Protagonist imigrant, koji reprezentira „etnički pogled na svijet“¹²⁴, dolazi u Ameriku s velikim očekivanjima, koja nato preispituje kroz niz kušnji, s ciljem definiranja svoje konačne pozicije“¹²⁵ (Boelhower 1981, 5). Boelhower još dodaje da imigrant neprestano uspoređuje Stari svijet s Novim pri čemu se prepliću uzajamno paralelni procesi idealizacije i deziluzije.¹²⁶ Boelhower nato ukazuje na tri moguća razrješenja, odnosno, određenja imigrantske pozicije: asimilacija, „identitet s crticom“ (hyphenation) te alienacija. Izbor jedne od navedenih pozicija odvija se putem rješavanja dvaju problema: materijalnog stanja i „duhovne prilagodbe“¹²⁷ imigranta (Boelhower 1981, 11–12).

Ukoliko Hemonov opus sagledamo u cjelini, od prve do zadnje knjige, možemo uvidjeti da odražava navedenu fabulativnu strukturu: neasimilirani i siromašni imigrant dolazi u Sjedinjene države, koje mu izgledaju posve čudno i strano, suočava se s kušnjama, siromašan je i ne snalazi se (*Pitanje Bruna, Čovjek bez prošlosti*), da bi s vremenom razriješio svoje materijalno stanje, ali se nastavio boriti s duhovnom prilagodbom postajući asimilirani ili dvodomni junak (*Projekt Lazarus, Ljubav i prepreke, Knjiga mojih života*).

¹²³ Osnovni narativni obrazac imigrantskog romana potječe iz 19. stoljeća, po istom modelu nastaju i suvremeni imigrantski romani (Hron 2013, poglavlje 1).

¹²⁴ An ethnic world view

¹²⁵ An immigrant protagonist(s), representing an ethnic world view, comes to America with great expectations, and through a series of trials is led to reconsider them in terms of his final status.

¹²⁶ Po Boelhowerovoj shemi protagonist dolazi pun očekivanja i u potrazi za boljim svijetom. Njegovo polazište je idealizacija Novog svijeta i razočaranje nad domovinom – Starim svijetom. Sljedeći korak je razočarenje s Novim svijetom i istovremena idealizacija starog (Boelhower 1981, 5). Boelhowerov protagonist odgovara kategoriji imigranta, a ne izbjeglice, s koje kreće Hemon i njegovi autofiktivni junaci, pa ta shema na njih nije primjenjiva. Polazišna točka Hemon i njegovih junaka je da nisu došli svojom voljom, već ih je iz domovine istjerao rat.

¹²⁷ Spiritual adjustment

U centru prvih dviju knjiga je izmještenost. Bosanac dolazi u Sjedinjene države, a svijet američke svakodnevnice iz njegove je perspektive nepoznat, neshvatljiv, težak i čudan – osobito u usporedbi s poznatim i sigurnim svijetom otkuda je došao. Imigrant na svakom koraku nalijeće na probleme i prepreke, najdosadnija mu se američka svakodnevica čini poput egzotične zemlje u kojoj mora upregnuti sve svoje kreativne mogućnosti ne bi li se nekako snašao već u osnovnoj komunikaciji. Suočava se i s tipičnim problemima imigrantskog života: ima komunikacijske probleme, radi ponižavajuće poslove, kao na primjer u obratu brze hrane, živi u lošim stanovima ispunjenim žoharima, usamljen je i čezne za prihvaćenošću. U prvim knjigama autofiktivni junak potpuni je stranac i sve na njemu ga kao takvog razotkriva: skida cipele u posjeti američkoj obitelji i srami se svojih čarapa, ispituje djevojku može li pušiti u stanu (ne može, naravno), ne snalazi se kada mora u kafiću naručiti pivo, izgubljen je dok ga ispituju za koji tim američkom nogometa navija. I u najbanalnijoj svakodnevnoj radnji odzvanja njegova različitost: u priči Slijepi Jozef Pronek i mrtve duše (Hemon 2004b) autofiktivni junak stoji u redu za hot-dog, a prodavač ga oduševljeno obavještava da je prije njega upravo poslužio Gartha Brooksa – Pronek na to ne zna kako odreagirati. Prodavač ga zato s čuđenjem zaobilazi, obraća se djevojci koja je sljedeća u redu i tako posve isključuje Proneka iz kolektivnog oduševljenja: „'Eno ga Gart Bruks!' zaskičala je i ona i okrenula se ka osobi iza sebe, čime je izazvana lančana reakcija kojom je Pronek bio izbačen iz kružoka uzbuđenih usklika“ (Hemon 2004b, 130). Roman *Čovjek bez prošlosti* u središte stavlja izmještenosti što se očituje i u njegovu naslovnu na izvorniku: *Čovjek Nigdje – Nowhere man*. U priči Vojnici dolaze glavni se pripovjedač cijepa na dvoje kako bi naglasio Pronekovu izmještenost i nemogućnost uspostavljanja kontakta – ne samo s Amerikancima, već i sa samim sobom i svojim novim životom. Cijepanje pripovjedača na dva govornika događa se upravo u trenutku koji bi trebao predstavljati najveći stupanj intimnosti: Pronek vodi ljubav sa svojom američkom djevojkom. Kroz ljubavni odnos predstavljena je i nemogućnost prelaženja jezičke i kulturne barijere; dolazi do prekida odnosa, a kap koja je prelila čašu je scena kada usred svađe djevojka ispravi Pronekov polomljeni engleski i opet podvuče njegovu bolnu različitost i neprilagođenost. Nato junak gubi kontrolu, divlja, razbija stvari i dolazi do mučnog prosvjetljenja o dubinskoj izmještenosti koja ga definira: „U tom mu je trenutku postalo jasno da ne želi biti tamo – misao se raširila pred njim poput skijaške padine – a nije postojalo mjesto na kojem je želio biti“ (Hemon 2004a, 232).

U kasnijim knjigama nalazimo već asimiliranog imigranta, koji ne živi više po rupama, već piše kolumne u časopisima, ima ženu, ponekad djecu, dio je zajednice. Iako se žali da premalo zarađuje uspijeva mu živjeti životom respektabilnog građanina srednje klase. Ameriku smatra domom, iako naglašava i pripadnost svojoj „staroj“ kulturi. Takvo stanje nalazimo u *Projektu Lazarus* o kojem ćemo još govoriti. Autobiografska *Knjiga mojih života*¹²⁸ pak kronološki prati imigrantski razvojni luk: od ukorijenjenog Sarajlije, do izmještenog izbjeglice, zatim imigranta koji se polako integrira u novu zajednicu, imigranta dvostruke kulturne pripadnosti, ali i asimiliranog, punopravnog državljanina Sjedinjenih država. Zadnja priča iz te zbirke je jedna od rijetkih priča u kojima se ne progovara s pozicije migranta. Autobiografska priča Akvarij nije posvećena imigrantskoj problematici, već tragičnoj smrti bolesnog djeteta. No činjenica da se u toj priči nikada ne pokazuje imigrantovo porijeklo je upravo ono što ga čini uspješno asimiliranim. On je punopravni američki građanin, nema problema s jezikom dok razgovara s liječnicima, nema problema sa zloglasnim (i skupim) američkim zdravstvenim osiguranjem, iz konteksta je jasno da ima primanja, obitelj, ženu i prijatelje – stabilan je član američkog društva, koji po svemu nalikuje sugrađanima. Razlikuje se samo po svojoj osobnoj, privatnoj tragediji. Njegova priča i patnja tako postaju „univerzalni“, a ne kulturno specifični, te se nigdje u priči ne otkriva da se radi o „drugome“.

U zbirci *Ljubav i prepreke* imamo i nekoliko portreta otuđenih imigranata. To su imigranti koji već proživjeli određeni dio godina u „stranoj“ zemlji, a iako s materijalne strane imaju stabilan i relativno uređen život, uporno pate za domom te naglašavaju da se duhovno nisu prilagodili. U priči Pčele, prvi dio Hemon portretira imigrantskog oca, nefleksibilnog *pater familiasa* koji se uporno drži starih obrazaca ponašanja, vrijednosti i rituala te se odbija prilagoditi novom stanju, a to rezultira nizom niskih životnih udaraca:

Otac je odustao od učenja engleskog, bijesan na jezik koji nasumice razbacuje bespredmetne članove i nalaže da svaka božja rečenica ima subjekt. Neuspješno je nazivao kanadske kompanije i, na nerazumljivom engleskom, prepričavao svoj život – uključujući i to da je po svjetskim metropolama radio kao diplomata – zbunjenim sekretaricama koji su ga hladno stavljale na bezizgledno telefonsko čekanje. (Hemon 2008b, 128).

¹²⁸ *Knjiga mojih života* je zbirka esaja koji su izvorno objavljeni u časopisima od 2000. do 2012.

Posljedice su takve da otac razvija duboki samo-prijezir, tone u stanje samo-destruktivne melankolije, osjeća bol, ljutnju, nezadovoljstvo i poniženje. Kada ga sin nazove telefon i upita što radi, mrzovoljno mu poručuje da čeka da umre. Nesretni otac uz to vjeruje samo u jednu *realnost*, a takav mu stav ne pomaže u prihvaćanju da su društvene vrijednosti relativne. No i očev je portret pisan s pozicije koja zapravo preferira asimilaciju, budući da se imigrantsko otuđenje i neuklapanje prikazuje s mnogo empatije, ali i kao krajnje tragičan osobni izbor.

Kao što smo objasnili Hemon uglavnom piše s pozicije imigranta, a nešto rjeđe i s pozicije izbjeglice, koja je povezana s predstavljanjem bosanske ratne traume. Glavni autofiktivni junak je izbjeglica koji nije proživio rat, no često ga reprezentira kroz sporedne likove, junakove prijatelje, koji imaju direktno iskustvo rata. U priči *Novčić* iz prve zbirke *Pitanje Bruna*, glavni se junak dopisuje s prijateljicom iz Sarajeva razmjenjujući brutalne, krvoločne opise opsade. Priča se otvara i zatvara scenom pretrčavanja Snajperske aleje, koja paradigmatički predstavlja nečovječne uvjete u kojima su preživjeli Sarajlije. Ratna trauma se tako definira na dva načina: i mukom izmještenog junaka kojeg progone ratne scene koje nije sam doživio, i mukom Sarajlija koji kroz rat prolaze. U romanu *Čovjek bez prošlosti* ratno iskustvo predstavlja junakov najbolji prijatelj Mirza koji se iz Sarajeva javlja potresnim pismom. U Romanu *Projekt Lazarus* junakov prijatelj Rora pripovijeda svoje ratne zgode. 2015. godine Hemon potpisuje autobiografski esej *My Prisoner* u kojem polazi s identičnih pozicija: s jedne strane svjedoči o vlastitoj ratnoj traumi u inozemstvu, s druge strane prenosi traumatično ratno iskustvo svog najboljeg prijatelja Velibora Božovića koji je rat doživio iz prve ruke.

3.3.3. Karikiranje tipskih junaka

Kao što je komentirao kritičar Popmattersa, istina je da je glavni okvir Hemonovih većinom autofiktivnih junaka isti: Sarajlija koji tijekom rata dolazi u Ameriku i pokušava se snaći, imigrant i izbjeglica. No, između kategorija i narativa koji oblikuju Hemonovu javnu biografiju i između pozicija s kojih Hemon progovara u prozi stoji jasna razlika. Hemon od svoje prve knjige jasno signalizira da je svjestan tipova i stereotipova, imigrantskog narativa i američkih mitova u koje se upisuje, te je velik dio svog proznog opusa posvetio dekonstrukciji razotkrivanju, kritiziranju i izvrtanju tih narativa. Tako igra, kako bi rekao Huggan, dvojnu igru strateške egzotike: upisuje se

u dominantni američki imigrantski diskurs, kako bi se pomoću njega profilirao, a zatim istog rastvara u svojim djelima.

Evo primjera kako u *Projektu Lazarus* analizira kategoriju izbjeglice pomoću koje se ujedno i sam pozicionira te pokazuje kako se njegova priča o izmještanju iz Sarajevo može prikazati izvan narativa traume. Radi se o sceni u kojoj se susreću Brik, prvoosobni pripovjedač, i Rora, koji je proživio rat u Sarajevu:

Vidim da nikad nisi odustao od fotografije, rekao sam.

Počeo sam opet u ratu, reče on.

Znao sam iz iskustva da ako ja – ja koji sam otišao neposredno prije početka i propustio cijelu frtutmu – upitam Bosanca o ratu, moje pitanje može vrlo lako odvesti u dugački monolog o užasima rata i mojoj nesposobnosti da shvatim kako je zapravo bilo. Istrenirao sam se da izbjegavam upadanje u takve situacije, ali sam ovaj put ipak pitao:

Jesi li bio u Sarajevu svo vrijeme opsade?

Ne, rekao je. Samo kad je bilo najbolje.

Ja sam došao ovdje u proljeće 1992, rekao sam, neupitan.

Imao si sreće, rekao je, i ja sam upravo zaustio da prigovorim kada mu pride cijela porodica, tražeći da ih slika [...] (Hemon 2009, 23).

Već u svojoj prvoj zbirci *Pitanje Bruna* Hemon karikira američke dominantne narative. U priči *Slijepi Jozef Pronek i mrtve duše* nastupa pripovjedač u trećem licu množine: utjelovljenje američke nacije. Pripovjedač se kao Amerikanac obraća svojim sugrađanima te im predstavlja i komentira Proneka, stranca s njegovim čudnim običajima. Taj jednostavni postupak podvučen je obiljem ironije, pa kad Pronek dobije posao čistača pripovjedač uzvikuje: „Ah, kakav je to sretan događaj za našeg imigranta“ (Hemon 2004b, 175). Pripovjedač koji veliča američku naciju je karikiran, a isto su karikirani i „njegovi“ Amerikanci pa se otkriva njihova nezainteresiranost i površinsko znanje o svijetu izvan Amerike, ali i (pre)velika samouvjerenost i amerocentrizam. Pripovjedač je ujedno nekako „sumnjiv“, skoro pa nepouzdan, komično smiješan u svom veličanju općih točaka američke kulture.

Hemon na različitim mjestima u svom opusu upozorava na brisanje tragova ne-američke prošlosti imigranata i amerocentrizam. Proneku se u *Čovjeku bez prošlosti* ovako obraća potencijalni

poslodavac: „Čuj sinko, sviđaš mi se. Divim se ljudima poput tebe, pa to je smisao ove zemlje: najgore smeće može doći ovamo i postati Amerikanac“ (Hemon 2004a, 156). Radi se o ironiji, Pronek nije smeće, već obrazovan i inteligentan mlad čovjek kojeg pak tretiraju kao da je smeće, a uz to od njega očekuju zahvalnost za dopuštenje da pristupi k američkom tlu koje mu po uvjerenju Amerikanaca nudi mnogo bolju budućnost nego što je mogla njegova jadna domovina. O kakvoj se to boljoj budućnosti radi postaje jasno kada ga dotični poslodavac zaposli da za male novce obavi izuzetno riskantan posao: uruči poziv na sud pijanom Srbinu s pištoljem.

Drugi primjer analize i karikiranje dominantnog imigrantskog narativa je priča Good living iz zbirke *Ljubav i prepreke*. Novopečeni emigrant prodaje časopisa od vrata do vrata, a pri tome je dobro svjestan na kakve priče i mitove „padaju“ Amerikanci. Zato spremno uprizoruje tipskog, idealnog imigranta koji se nalazi na samom dnu, ali je zato vrijedan te se muči i trpi ne bi li ostvario bolje sutra:

Bio sam na rubu očajja, što zbog rata, što zbog moje izmještenosti, te sam bestidno iskorištavao svaku mrvicu sažaljenja koju bih namirisao kod usamljenih kućanica i nervoznih penzionera na čija sam vrata kucao. Mnogi bi se uzbudili već od samog mog prisustva. Bio sam, naime, dvonogo ostvarenje američkog sna: evo me kako nadilazim svoju nesretnu situaciju u novoj zemlji, baš kao i preci mojih budućih pretplatnika, koji bi spremno potpisivali ček, sjetno mi pripovijedajući sagu o svojim precima i njihovom prelasku u Ameriku (Hemon 2008b, 87).

„Jesi li izgubio nekoga u ratu? Nekoga koga si volio?“

„Nekoliko“, rekoh pognuvši glavu, implicirajući intenzivnu duševnu bol.

„Mora da ti je bilo teško.“

„Nije bilo lako.“

Naglo okrene glavu prema tamnim vratima u dubini sobe i povika: „Anthony! Anthony! Dođi da vidiš nekoga ko istinski pati. Dođi i upoznaj pravo ljudsko biće“ (Hemon 2008b, 89).

Imigrantski narativ svjesno koristi i autofiktivni Brik iz *Projekta Lazarus* koji također uprizoruje „uzornog imigranta“ ne bi li se svidio prijateljima i obitelji svoje američke žene:

Na zabavama su inkvizitori redovito bili potreseni mojom fantastičnom imigrantskom pričom; mnogi su se prisjećali svojih predaka koji su došli u Ameriku

i pratili isti pripovjedački tok: izmještenost, muke, iskupljenje, uspjeh. Nisam imao obraza priznati im da sam u međuvremenu izgubio nastavničko mjesto i da me je Mary uglavnom izdržavala. I njoj se sviđao taj pripovjedački tok, jer su i njeni imali istoriju izmještanja i smještanja, mada sam poprilično siguran da je bila razočarana što je moja faza uspjeha bila na čekanju (Hemon 2009, 33).

U sljedećem poglavlju posvetit ćemo se isključivo *Projektu Lazarus*, romanu koji se najtemeljitiije posvećuje kritici imigrantskog narativa.

3.4. Dekonstrukcija američkog imigrantskog mita: *Projekt Lazarus*

Projekt Lazarus je do sada najuspješnije i najpoznatije Hemonovo djelo s kojim je nominiran za prestižnu National Book Award. Roman nas neće zanimati samo zato jer se u njemu Hemon najdirektnije posvećuje kritici američkog američkog dominantnog narativa, već i zbog toga što je to Hemonov naj-američkiji roman: njemu se Hemon referira i upisuje u američki kontekst više nego što je to činio s prijašnjim knjigama. U *Pitanju Bruna* i *Čovjeku bez prošlosti*, Hemon je predstavio imigrantskog junaka i njegova američka iskustva, no uz to se dosta vraćao u motive djetinjstva i predratnog Sarajeva, te u nešto manjoj mjeri i suvremenog ratom traumiranog Sarajeva. Time se u ovoj radnji nismo bavili jer se usredotočujemo na čitanje iz perspektive američkog literarnog polja. No, vrijedi zamijetiti da u *Projektu Lazarus* Sarajevo i (post)jugoslavenski kontekst postaju sekundarni – oni su i dalje prisutni kao nezaobilazni za razumijevanje junakove prošlosti i junaka samoga, ali nisu više u centru zanimanja. U centru je američki kontekst i američko društvo, a i junak ne progovara više samo sa pozicije unutarnjeg drugog – stranca ili izmještenog imigranta, već i sa pozicije Amerikanca.

Budući da su se Hemonove prve knjige vraćale na postjugoslavenski teritorij, bile su prijemčivije za proučavanje izvan američkog konteksta. Jedan od najpoznatijih Hemonovih analitičara, Davor Beganović analizirao je zbirku *Pitanje Bruna* sa stajališta temporalne i topografske nostalgije (Beganović 2005). Na sličan način proučavao je i *Projekt Lazarus* stavljajući u centar junakovu

melankoliju i osjećaj izmještenosti (Beganović 2009a)¹²⁹. Toj analizi ne možemo prigovoriti, te ona svakako osvjetljuje važan dio romana, no mnoge teme *Projekta Lazarus* ostaju zakrivene ukoliko ih ne otvorimo iz perspektive američkog literarnog polja. U centru više nije junakova melankolija ili izmještenost, već nešto posve drugo: analiza i kritika američkog imigrantskog narativa te odgovor na tadašnju aktualnu društvenu i političku situaciju.

Pogledajmo prvo osnovnu strukturu i fabulu romana. Roman je sastavljen je iz dva narativna tijeka: jedan pripada Lazarusu Averbuchu, ukrajinskom Židovu, devetnaestogodišnjaku koji početkom 20. stoljeća stiže u Ameriku, ne bi li ga par mjeseci nakon toga u „samoobrani“ ubio čikaški policajac. Kreće medijska i policijska istraga u kojoj se diže moralna panika te Lazarus a i njemu slične optužuje za anarhizam, anti-američku propagandu i rušenje američke države. Taj dio priče ispričan je u trećem licu jednine, pomoću neosobnog pripovjedača, ali i kroz žanr novinskih natpisa i tekstova koje potpisuje jedan od likova romana, novinar Miller. To odgovara žanru kojeg Hutcheon naziva historiografska metafikcija (Hutcheon 2004): roman pažljivo crpi iz utvrđenih povijesnih izvora, koje navodi na kraju knjige, ali ih i propituje, te slobodno nadopunjuje i dopisuje neprestano upozoravajući na proizvedenost teksta. Drugi narativni tok u prvom licu jednine vodi Vladimir Brik, autofikivni junak i pisac koji želi o Lazarusu napisati roman. Zato odlučuje poći na put u, kako sam kaže, „Istočnu Evropu“ (Hemon 2009, 45), ne bi li istražio Lazarusovu povijest. Na put kreće s Rorom, fotografom i nekadašnjim poznanikom iz Sarajeva, a roman nato prerasta u svojevrsni roman ceste. Usput istražuje i ukrajinske korijene svoje obitelji te sluša Rorine ratne priče iz Sarajeva.¹³⁰

¹²⁹ Beganović polazi od poznate scene kada junak zamijeni konzervu tune za konzervu tuge, odnosno, učini mu se da na konzervi piše „tuga“, čime se razotkrije duboki osjećaj beznađa koji definira junakov život i svijet. To je prema Beganoviću „ključna scena koja motivacijski i asocijativno determinira cijeli pripovjedni tok“.

¹³⁰ Put kojeg Hemon opisuje u romanu inspiriran je stvarnim putovanjem na kojeg je krenuo s „najboljim prijateljem“, fotografom Veliborom Božovićem. Početak svakog poglavlja obilježava Božovićeva fotografija s tog puta. Priča o pravom putovanju poslužila je i kao platforma za promociju romana: Hemon je roman najavio biografskim esejem o putovanju u prestižnoj *Paris Review* (Hemon 2005), a o putovanju Hemona i Božovića pisali su i na blogu *New York Timesa* (Dixon Kavanaugh 2010).

3.4.1. Imigrantski narativ kao temeljna referencija

Temeljna referencija i narativna matrica u odnosu na koju nastaje roman *Projekt Lazarus* je američki imigrantski narativ. U centru razmatranja je američka „ambivalentna gostoljubivost“ i američki odnos prema svijetu općenito. Analizira se i kritizira mit o Americi kao gostoljubivoj i pravednoj zemlji, koja svima pruža ista prava i mogućnosti za uspjeh. Narativni tok s početka stoljeća jasno razotkriva ksenofobiju, rasizam, nasilje i isključivanje „drugih“, koje u tom slučaju predstavljaju Židovi i Sicilijanci. U drugom narativnom toku, koji se pak smješta na kraj stoljeća, odzvanja priča iz prvog. No, dok se u prvom toku direktno tematizira nasilje nad imigrantima, u drugom se toku nasilje i predrasude ne tematiziraju direktno, već posredno, te se čitatelja „ohrabruje“ da sam poveže dva razdoblja, borbu protiv anarhizma sa suvremenom borbom protiv terorizma, te nekadašnji odnos prema Židovima sa odnosom prema suvremenim „drugima“, prije svega muslimanima.

Pogledajmo najprije kako se konstruiran prvi narativni tok, priča o Lazarusovom ubojstvu. Pripovjedač na početku jasno daje do znanja da se radi o njegovoj interpretaciji povijesnih događaja – „Vrijeme i mjesto su jedino u šta sam siguran: 2. mart 1908. godine, Chicago. Sve mimo toga u magli je istorije i boli[...] (Hemon 2009, 9)“ – no isto tako jasno daje do znanja na čijoj je strani njegova interpretacija. Iz pripovjedačeve perspektive imigranti su žrtve bezočnog i nesankcioniranog nasilja utemeljenog na predrasudama – sam Lazarus je tako na primjer smaknut samo zato što je izgledao sumnjivo. Evo kako Hemonov policijski šef Shippy objašnjava kako je procijenio Lazara: „Uručio mi je kovertu s mojim imenom i adresom', šef Shippy će ispričati gospodinu Milleru. 'Nisam zastao da detaljnije pregledam kovertu. Kao munja me pogodila misao da ovaj čovjek ne smjera ništa dobro. Izgledao mi je kao anarhist“ (Hemon 2009, 13)¹³¹.

Pripovjedačeva perspektiva u trećem licu jednine prepliće se s novinskim zapisima novinara Millera. Pripovjedačeva interpretaciju onoga što se prema njemu dogodilo i medijska „istina“ ne podudaraju se. Iz nepodudaranja je jasno da sudionici ubojstva, svjedoci, pa i novinari sami,

¹³¹ Sudeći po Hemonovom autobiografskom esaju o tome kako je nastao roman, na ovom se mjestu ne radi o izmišljenom dijalogu, već stvarnom citatu šefa Shippya iz tadašnjih novina (Hemon 2005).

medijsku priču očito prilagođavaju sebi u korist do te mjere da falsificiraju osnovne podatke. U sljedećem dijelu teksta jasno je dano do znanja da Lazarus nije nikada zapucao, a najvjerojatnije nije bio ni naoružan, iako ga mediji optužuju za napad¹³². Ovako je opisan događaj pucanja:

„Pregledaj mu džepove“, naređuje šef Shippy. Majka prepipava mladićeve džepove, ruke joj se tresu, njegov kiselkasni miris okreće joj stomak. Mladić se migolji i pokušava se oteti, riče kao bijesna zvijer. „Mislim da ima pištolj“, Majka uzvikuje. Šef Shippy ispušta strančeve ruke i brzo izvlači svoj revolver. Majka uzmiče i tetura prema tapiseriji – William P. Miller ne propušta primijetiti – Svetog Đorđa koji ubija aždaju koja se u bolu uvija.

Vozač šefa Shippyja, Foley, koji je upravo pristigao kako bi ga odvezao u Gradsku vijećnicu, čuvši uznemirujuće zvukove borbe, ustrčava uz stepenice i izvlači svoj revolver, dok Henry, sin šefa Shippyja (na dopustu s akademije Culver), u pidžami juri niz stepenice iz svoje sobe, držeći sjajnu tupu sablju. Mladić se uspijeva izmigoljiti iz stiska šefa Shippyja, uzmiče na trenutak – Foley otvara vrata s pištoljem u ruci, Henry koji strčava niz stepenice, Majka koja izviruje iza aždaje – a onda nasrće na njega. Bez razmišljanja, šef Shippy puca u mladića; krv sukne tako jako da crvenilo zasljepljuje Foleya koji, budući dobro istreniran i upoznat s averzijom šefa Shippyja prema propuhu, iza sebe hitro zalupi vrata. Kako ga je Foley iznenadio, šef Shippy puca i u njega također, a onda osjećajući tijelo koje hita prema njemu, okreće se kao pravi iskusni revolveraš i puca i u Henrya. Opaki stranac je pucao na Foleya, smrkavši mu zglob, a zatim u Henrya, kojem je metak probio plućno krilo. Nakon toga su Shippy i Foley ispucali još metaka, od kojih je sedam pogodilo mladića, čiji su krv i mozak pljusnuli po zidovima i podu (Hemon 2009, 14).

U izvorniku su novinski zapisi novinara Millera otisnuti ukošeno (*italic*) pa se lakše razaznaje nepodudaranje dviju „istina“, pripovjedačeve i medijske. Iz navedenog odlomka jasno je da Lazarus nije pucao, iako novinski zapis, u originalu ukošen, tvrdi suprotno: „Opaki stranac je pucao na Foleya, smrkavši mu zglob, a zatim u Henrya, kojem je metak probio plućno krilo“

¹³² U Hemonovom tekstu se pokazuje da je Lazarus bio nenaoružan te je ubijen samo zato što je sumnjivo izgledao. Tu se Hemonov tekst dotiče još jednog američkog fenomena, a to je fenomen policajaca-bijelaca koji ubijaju nenaoružane ne-bjelce, uglavnom crnce pod izgovorom da su izgledali sumnjivo. Godine 2014 Sjedinjene su države potresli nasilni prosvjedi u Fergusonu, Missouri zbog ubojstva Afroamerikanca Martina Browna zbog ukradene kutije cigareta. Iste godine su u New Yorku bijeli policajci ugušili nenaoružanog astmatičara, Afroamerikanca Erica Garnera. Ta dva slučaja potaknula su sveameričke mirne prosvjede. 2014. je obilježila i velika rasprava o tome radi li se o nepovezanim slučajevima ili rasističkom obrascu ponašanja. U prilog tome da *Projekt Lazarus* možemo čitati u kontekstu tog fenomena govori i recenzija iz 2008. godine u kojoj se Lazarusovo ubojstvo povezuje s ubojstvom Amadoua Dialloua, nenaoružanog imigranta iz Gvineje, u kojeg su 1999. godine četiri newyorška policajca ispalila 41 metak (usp. Ruggiero 2008).

(ibid)¹³³. I drugi mediji prenose priču, da je Lazarus napao Shippyija te da je ovaj pucao u samoobrani. No, ni mediji ni policija više ne spominju navodni Lazarusov pištolj – zbog čega čitatelj može zaključiti da pištolj ne postoji. Lazarusov navodni napad u medijima se tumači njegovom anarhističkom djelatnošću – iako ni mediji ni policija ne mogu naći dokaze o uroti, uporno tvrde da ona postoji. Kreće medijska hajka protiv pokreta anarhizma. Anarhisti su pak opet prikazani na dva načina: preko medijskih zapisa kao krvoločni zločinci, dok ih pripovjedač predstavlja kao ojađenu grupu obespravljenih radnika koje vodi nekoliko idealističkih intelektualaca. Dok se u medijima veliča hrabrost i čestitost policijskih službenika, pripovjedač nas vodi kroz priču o maltretiranju imigranata: Lazarusovu sestre Olgu dovode pred mrtvog brata ni ne obavijestivši je što se dogodilo, iz puke objesti na smrt prebijaju Lazarusovog susjeda. Kroz medijske zapise Hemon kopira i rasistički eugenički diskurs tog vremena: „Tanka lobanja, velika usta, uvučena brada, nisko čelo, naglašene jagodične kosi i uvećane majmunske uši skupa jasno ukazuju na degeneraciju nepoznate osobe“ (Hemon 2009, 75). Isključivanje i stigmatiziranje ne provodi se samo kroz medijske zapise, već i kroz najobičnije situacije kao što je ona kada Lazarusu ne odzdravljaju vlasnici trgovine u bogatijem dijelu grada. Kroz lik Taubea, uspješnog njemačkog Židova, kritički je prikazan još jedan obrazac: asimilacija, konformizam i pragmatično prihvaćanje obrazaca dominantnog društva.

Ksenofobija, rasizam i moralna panika odzvanjaju i u Brikovom vremenu, no prikazani su posredno. Pripovjedač se ne bavi javnom ili političkom sferom direktno – ne navodi, na primjer rušenje blizanaca ili javnu paniku – već širu političku atmosferu „usputnim“ detaljima svog svakodnevnog života. Sveprisutna provala patriotizma tako je primjetna iz njegovih opisa čikaške četvrti Uptown:

[O]ronuli stari hoteli, danas nešto između prihvatilišta i psihijatrijskih ustanova; gomile luđaka na ulicama, izbezumljenih i balavih. Nakon 11. septembra ovi luđaci su baš kao i svi drugi postali velike patriote, rekoh. Hodali su s američkim zastavicama pozabadanim u prljavoj kosi; neki je bosonogi lik zalijepio naljepnicu UNITED WE STAND sebi na čelo – njegove višestruke ličnosti ujedinjene u borbi protiv terora. Uvjerenje i iluzija su u incestuoznoj vezi (Hemon 2009, 39).

¹³³ U hrvatskom izdanju se ukošeni tisak (*italic*) u većini slučajeva nije ponovio, iz nepoznatih razloga.

U drugoj prilici, na aerodromu Brik ugleda američke vojnike, za koje pretpostavlja da su na putu za Irak, čime nas opet upućuje na širi društveni kontekst. No, za razliku od prvog dijela ne analizira medijske i policijske mehanizme. Na čitatelju je da sam povuče paralele između borbe protiv anarhizma i one protiv terorizma, a kako mu to ne bi promaklo „pomaže“ mu pripovjedač se s nekoliko insinuacija; kao na primjer kada Brik komentira Rori: „Rat protiv anarhizma bio je vrlo sličan ovom današnjem ratu protiv terora – interesantno kako stare navike nikad ne zamiru“ (Hemon 2009, 41). Hemonov odgovor na „borbu protiv terorizma“, čiji je ključan dio i stigmatiziranje muslimana, je i konstrukcija lika Rora, muslimana koji na sve moguće načine ruši američke i globalne predrasude¹³⁴. Rora je veliki individualac, urbani gradski junak, pustolov, „usamljeni jahač“, nevezan kulturnim, društvenim, religijskim ili plemenskim vezama. Uz to je i zgodan, hrabar, samopouzdan. Njegova obitelj predstavlja „zapadne“ liberalne vrijednosti, pa je njegova tetka opisana kao proto-feministkinja, jedna od prvih žena koja je u Sarajevu nosila hlače i napisala zbirku ljubavne poezije, dok je djed bio veliki zavodnik, bonvivan, obožavatelj schnapsa i Austrougarske monarhije.

Imigrantski se narativ, i njegova kritika, u Brikovom dijelu priče analiziraju kroz privatnu sferu: kroz Brikov odnos s ženom Mary i njenom obitelji, prije svega njenim ocem. Brikova se prihvaćenost naime odvija pod diktatom političke korektnosti, a prikrivena ksenofobija izbija kroz lik Maryinog oca Georgea, i njegovo nepovjerenje prema svemu stranom, drugačijem od onoga na što je navikao:

Često sam hvatao sebe kako intenzivno mrzim njegovu sijedu kosu penzionisanog kapitaliste, njegovu pobožnost, njegovo insistiranje na mom osjećaju zahvalnosti za američku velikodušnost i njegova uporna pitanja o mojoj zemlji, pitanja kao što su: „Ima li opera u toj tvojoj zemlji?“ ili „Tvoja zemlja je zapadno od čega?“ Moja zemlja je za njega bila udaljeno, mitsko mjesto, posljednji ostatak svijeta iz vremena prije nego što je Amerika nastala, zadržta, zastarjela zemlja čije je stanovništvo tek u Americi moglo dostići stanje ljudskost, a i to malo prekasno (Hemon 2009, 132).

¹³⁴ U romanu postoji epizoda u kojoj se Rora neposredno suočava s predrasudama o Muslimanima, no to se ne događa u Sjedinjenim državama, već u Ukrajini, čime se potvrđuje uloga Muslimana kao globalnog drugog.

Kritika i analiza imigrantskog narativa ne zaustavlja se samo na hinjenoj toleranciji, već se nastavlja i kroz portretiranje Amerikanaca koji odlučno zagovaraju otvorenost, ali ujedno njeguju slijepu vjeru u vlastitu ispravnost te ispravnost Amerike kao zemlje slobode i ravnopravnosti. Uz Brikove mecene i sponzore takav stav izražava i Brikova žena, pa Mary i Brik vode iscrpljujuće rasprave u kojima se pozicioniraju kao predstavnici dvaju različitih pogleda na svijet. U raspravi oko Abu Ghraiba Mary brani američki eksepacionalizam, uvjeren u pozitivne vrijednosti mladih Amerikanaca, što Brik vidi kao zakrivljanje društvene dominacije i nejednakosti:

[P]oanta je bila u tome da je ona vidjela grupu suštinski dobrih američkih klinaca koji su djelovali na osnovu pogrešnog uvjerenja da brane slobodu, pri čemu su njihove dobre namjere malo zastranile. Ja sam vidio mlade Amerikance koji iskazuju neograničeno uživanje neograničene moći nad tuđim životom i smrću. Prijalo im je što su živi i u vječnom pravu zahvaljujući svojim dobrim američkim namjerama; štaviše to ih je palilo; voljeli su gledati sebe kako nekom Arapčini naguruju pendrek u šupak (Hemon 2009, 151)¹³⁵.

U *Projektu Lazarus* Hemon piše u odnosu na niz diskurzivnih obrazaca koji definiraju odnos prema imigrantima: otvorena i prikrivena ksenofobija, politička korektnost, liberalni multikulturalizam. Roman možemo čitati i kao odgovor na navedene diskurzivne obrasce.

3.4.2. Amerikanac u „Istočnoj Evropi“

Iako se u svađama između Brika i Mary čini da nastupaju kao predstavnici dviju kultura, to nije potpuno točno. Brikova se mišljenja ne slažu s američkim dominantnim narativom, no on usprkos tome nije stranac, već insajder. Dok Pronek kao svježi pridošlica ne razumije većinu američke svakodnevnice i zato funkcionirao kao stranac, Brik je Amerikanac, odnosno, Amerikanac s crticom, koji poznaje američku situaciju, ona ga direktno pogađa, o njoj se aktivno očituje. Zanimljivo je i to da se odlaskom u „Istočnu Evropu“¹³⁶ Hemonovom junaku nudi mogućnost da

¹³⁵ Kriza između Brika i Mary proizlazi iz dubinskog nerazumijevanja za jednog drugog, odnosno, iz dubinskih razlika u shvaćanju svijeta. Brik i Mary u toj perspektivi postaju tipični predstavnici svojih kultura, no oni su i predstavnici različitih karaktera. Mary je praktična i racionalna, Brik je melankoličan i sklon neprestanoj analizi. No, Brikova blebetavost ne smeta samo Mary, već i njegovog sunarodnjaka Roru, koji ne dijeli iste melankolične sklonosti.

¹³⁶ Putovanje Brika i Roke odvija se većim dijelom u Ukrajini (Lavov – Černovci – Krotkij), s obilaskom Kišinjeva u Moldaviji, tranzitom do rumunjskog Bukurešta i završetkom u Sarajevu. U medijskim prezentacijama romana, a nekad

progovara iz pozicije Amerikanca. Budući da je Brik i Amerikanac i Bosanac, on bi u Ukrajini mogao progovarati iz pozicije zajedničkog „istočnoevropskog“ ili slavenskog identiteta, ali to ne čini. Ukrajina mu se čini strana i neprivlačna, a i Ukrajinci ga prepoznaju i oslovljavaju kao Amerikanca. I to ne samo zbog toga kufera marke Samsonite koji u Ukrajini iskače iz mase plastičnih cekera¹³⁷, već i zato što pišući o Istočnoj Evropi preuzima i određene američke žanrovske obrasce.

Istočna Evropa je američka imagološka kategorija koja ima dugu povijest koju na ovom mjestu moramo zaobići; no možemo prepoznati da je Istočna Evropa u suvremenoj američkoj književnosti popularizirana putem pisaca većinom židovskog porijekla kao što su Jonathan Safran Foer, Nicolle Krauss, Gary Shteyngart. Od navedenih popularnih pisaca posebno je zanimljiv Foer s svojim prvijencem i bestselerom *Sve je rasvijetljeno* iz 2002., po kojem je snimljen film 2005., i koji po svojoj osnovnoj strukturi nalikuje *Projektu Lazarus*. I Foerov roman sastavljaju dva pripovijedna toka: jedan je povijesni, drugi suvremeni i roman ceste. U prvom pratimo povijest ukrajinskog štetla, do tragedije i izгона u drugom svjetskom ratu; u drugom autofiktivnog junaka, koji po Ukrajini traži djedove korijene, u društvu mladog ukrajinskog vodiča, njegovog djeda i psa (Safran Foer 2004). Glavni motivi su isti: roman ceste, traženje obiteljskih korijena¹³⁸, Istočna Evropa, istočnoevropski Židovi, izmještenost u Americi.¹³⁹

i samom romanu, ne govori se o pojedinačnim zemljama već o Istočnoj Evropi koja se očito shvaća kao homogeno područje.

¹³⁷ „Moj kofer marke samsonite izgledao je presmiješno nepriličan među svim tim kantama i kutijama i kariranim plastičnim cekerima natrpanim jeftinim stvarima[...] Ovdje sam se uklapao otprilike kao santa leda u bazenu“ (Hemon 2009, 141–142).

¹³⁸ Traženje obiteljskih korijena i izrada genealoških stabala je još jedan sve-američki fenomen. Francois Weil izradu obiteljskih stabala i genealogiju općenito naziva američkim nacionalnim karakteristikama. Radi o tradiciji koja potiče iz Evrope, gdje je bila vezana za visoke, aristokratske slojeve, no u Americi već u kasnom 18. stoljeću i ranom 19. stoljeću to postaje raširena praksa svih Amerikanaca ne glede na status te se stvara tržište genealoških usluga. Traženje predaka odigralo je ključnu ulogu u definiranju kolektivnih i individualnih identiteta, tvrdi Weil, a genealoške prakse u svakom su povijesnom razdoblju temeljile na potrazi drugačijih identiteta. Čak do sredine 20. stoljeća genealoške su potrage bile vođene idejama o rasnoj čistoći. Od sredine 20. stoljeća rasne (rasističke) se ideje podrivaju pokretom za ljudska prava (civil rights movement), raste novi interes za etničko naslijeđe, a nova genealoška kultura uključuje multikulturne i multirasne obiteljske povijesti (Weil 2013, prolog).

¹³⁹ Vrlo su slične i promotivne internetske stranice *Projekta Lazarus* i *Sve je rasvijetljeno*: multimedijske, interaktivne, popraćene citatima iz romana, crno-bijelim fotografijama i melankoličnom glazbom.

Sličnost između romana *Sve je rasvijetljeno* i *Projekt Lazarus* prepoznali su i mnogi kritičari, no pitanje utjecaja ili imitacije nisu smatrali problematičnima, već su ih usporedili kao dva pripadnika istog žanra ne bi li vidjeli koji je od njih bolji. Jedan kritičar tako opisuje *Projekt Lazarus* kao „ljepšu, zreliju i tekstualno inovativniju verziju romana *Sve je rasvijetljeno*“¹⁴⁰ (Ruggiero 2008), dok drugi ocjenjuje da roman „prečesto sliči pretencioznijoj obradi *Sve je rasvijetljeno*“ s time da putopisnom dijelu nedostaju porcije humora i pustolovine, a povijesni je dio prekratak (McBee 2008)¹⁴¹.

Ono što Hemon dijeli s Foerom je i prezentacija Istočne Evrope kao prostora krnje civilizacije, prije svega kroz grotesku i pretjerivanje. U Foerovom romanu *Ukrajina* je prostor razuzdanosti, grubosti i neotesanog ponašanja, tučnjava i afektivnih reakcija, izbijanja zubi i alkohola, ali i siromaštva, neimaštine i bijede. Foer polazi od tog seta uvriježenih stereotipa, iako kasnije stvara kompleksniji portret, budući da se mladi Ukrajinac razotkriva kao senzibilan, nježan i mudar prijatelj¹⁴². I Hemonova Istočna Evropa upisuje se u taj američki imaginarij. Pogledajmo prve dojmove iz ukrajinskog grada Černovci, to je Brikov opis hotela:

Soba je mirisala na djedovu smrt – zlokobna kombinacija smrda mokraćne, mišjih govana i mentalnog rasula. Kada sam upalio svjetlo, jato žohara radijalno je pojurilo iz središta sobe, označene flekom na tepihu. Prekrivači na krevetima bili su zamašćeni, čaršafi isflekani i zgužvani. U gornjem lijevom uglu stajao je mali TV; zidovi su bili isuviše bijeli, kao da je neko krečom ispirao mrlje od krvi. Rora je otvorio prozor koji je gledao na gigantski kontejner vrhom pun staklenih flaša – njegova me je svjetlucava punoća trenutno ispunila zadovoljstvom. Uvijek mi je drago vidjeti pun kontejner, zato što me raduje pomisao na njegovo pražnjenje, na potpuno rasterećenje koje to podrazumijeva (Hemon 2009, 103).

¹⁴⁰ a more delightful, mature, and textually innovative version of *Everything Is Illuminated*

¹⁴¹ Too often does the novel feel like a headier reworking of *Everything is Illuminated*, with the travelogue lacking the necessary portions of humor and adventure, and the effects of the historical flashbacks dampened by brevity.

¹⁴² Na set stereotipova o Istočnoj Evropi upozorava i opaska Garyija Shteyngarta u recenziji Hemonovog *Čovjeka bez prošlosti*, kada kaže da Hemon „kao i svaki dobar Istočnoevropski pisac zna na šta miriši pazuho“ (like any good Eastern European writer, Hemon knows what an armpit smells like) (Shteyngart 2002), hvaleći na taj način i Hemonove jezične vratolomije i ističući njegovu kulturnu različitost. Miris pazuha, koji nije ni ugodan, ni posve odvratn, već taman podnošljivo smrdi, pravi je predstavnik stereotipa o Istočnoj Evropi, napolaciviliziranoj. Naslov recenzije je „Pronek je rasvijetljen“ (Pronek is Illuminated) čime Shteyngart već prvi Hemonov roman povezuje s Foerovom knjigom.

Poglavlje u Černovcima ne završava rasterećenjem i pražnjenjem kontejnera, već neugodnom scenom u kojoj Brik sluša kako pijanci bacaju pseto u kontejner pun stakla koje cvileći umire. Slika koju nudi Brik ujedno je i jedina slika Černovaca koje u romanu dobivamo. Ako u internetski pretraživač ubacimo ime Černovci dobit ćemo slike secesijske arhitekture – time ne želim reći da Brikov/Hemonov opis ne odgovara istini, već da se o Černovcima (Ukrajini, Istočnoj Evropi) može govoriti na više načina, pozivajući se na različite imaginacijske i imagološke slike. Hemonov izbor govori o tome da se upisuje u jedan američki imagološki narativ – na tom mjestu Hemona također ne možemo promatrati izvan polja njegovog primarnog ulaganja.

3.5. Pisac s crticom i dvodomnost kao treća pozicija

3.5.1. *Projekt Lazarus* kao čikaški roman

Projekt Lazarus možemo čitati na još jedan način – kao roman grada Chicaga. Pripovijest o Lazarusu događa se u Chicagu, kao i prvi dio priče o Briku. Obje priče su pomno geografski dokumentirane, grad je podijeljen na sjeverni imućni dio, kao što je Lincoln Park, i nevidljiva geta na južnoj strani. U suvremenom dijelu roman možemo doslovno čitati uz geografsku kartu, po kojoj možemo pratiti Brikovo kruženje po Chicagu. S čikaškim točkama vezani su ključni događaji Brikove prošlosti, kao i aktualna pripovijest: sastanak s Rorom u pubu u Andersonvillu, ispijanje kave u Kopi Cafeu, susret s Mary u muzeju umjetnost te sjedenje uz plažu uz Oak Street, foto-poziranje Rori uz glavne simbole grada (Picassova skulptura, Muzej umjetnosti, centar John Hancock, Veličanstvena milja)¹⁴³, vožnja Uptownom, šetnja Lawrencom. Brik pokušava naći mjesta po kojima se kretao Lazarus, ali većina ih je izbrisana s lica zemlje – tako nastaje i jedna šira priča o gradu Chicagu, o tome što je bio nekada i što je danas. Znakovito je na primjer da Lincoln Park, nekadašnja bogataška četvrt, postoji i danas, dok su nekadašnja geta izbrisana. Chicago tako, osobito u prvom dijelu romana, postaje junak priče:

Prešli smo podignute mostove na putu prema ulici Maxwell, prošli pored znakova za obavezno zaustavljanje, provezli se pored stravičnih skladišta koja će uskoro biti pretvorena u jednako stravične stanove; pratili smo kamion Peoples Energy u Novo

¹⁴³ Zanimljivo je da se uz te glavne lokalitete ne nalaze objašnjenja, pa ni u bosanskom prijevodu. Pretpostavljam da većina post-jugoslavenskih čitatelja ne zna da je Veličanstvena milja (Magnificent mile) žila kucavica čikaškog centra i promenada koja je ujedno i trgovinski centar s ekskluzivnim trgovinama, ili da je centar John Hancock jedan od najviših čikaških nebodera, koji se nalazi na kraju Veličanstvene milje, tik uz jezero, s kojeg puca otvoren pogled na Chicago, pa ga zato zovu i 360° itd.

Fantastično Susjedstvo Chicaga, gdje je nekad davno bio jevrejski geto. Ništa nije preživjelo iz Lazarusovog vremena. Između ustakljenih zgrada i zlosretnih crkvenih tornjeva stajali su kolosalni kosturi kranova. Jeftini zamci su nicali na mjestu gdje je nekad bila pijaca, gdje su u Lazarusovo vrijeme pokućari pokućarili i tekuća se trulež grušala u odvodima, gdje su ulice nekad vrvjele od ljudi, a trač se širio brže od gripe. (Hemon 2009, 42)

Velik dio Hemonova opusa posvećen je Sarajevu. Sarajevo je obilježilo svaku njegovu knjigu, ali možda najmanje *Projekt Lazarus*. U *Projektu Lazarus* kroz roman se kao „leitmotiv“ nekoliko puta provuče misao: „Dom je tamo gdje neko primjećuje tvoje odsustvo“ (Hemon 2009, 163). Nakon što Brik i Rora iz Amerike slete u Ukrajinu i provozaju se tom državom, na kraju dođu u Sarajevo, a Hemonovog autofiktivnog junaka tada prvi puta pogodi misao: to nije (više) dom.

Sve je bilo isto kao u mom sjećanju, a opet potpuno drugačije; osjećao sam se kao duh. Ljudi su prolazili ne gledajući me; bio sam totalno običan i nebitan, ako ne i potpuno nevidljiv. Prisjetio sam se svog bivšeg života, života u kojem sam istom ovom ulicom vozao bicikl; i gdje su me djeca na putu do škole gađala kamenjem; života u kojem sam na školskom zidu napisao neke politički nabrijane prostote; život u kojem sam glatko ukrao slatkiš iz prodavnice koju je čuvao slijepi starac, koji je i sebi i drugima uporno poricao svoje sljepilo. Niko me se nije sjećao. Kuća je tamo gdje neko primijeti kad te nema (Hemon 2009, 220).

U *Projektu Lazarus* Sarajevo je dom iz prošlosti, iako je taj grad i dalje ključan za razumijevanje junakove prošlosti i njenog utjecaja na njegovu sadašnjost. Osim u *Projektu Lazarus* Hemon i u drugim tekstovima, prije svega autobiografskim kolumnama i esejima, ali i javnim nastupima aktivno i planski gradi dvodoman odnos između Sarajeva i Chicaga. U nastavku ćemo pokazati kako.

3.5.2. Udomljavanje Chicaga: isti projekat, drugi materijal

Hemon aktivno stvara kategoriju dvodomnosti i na nju neprestano upozorava u svojim intervjujima, izjavama i kolumnama. Često naglašava da su i Sarajevo i Chicago njegov dom, kao što su i Bosna i Sjedinjene države njegove države. Tako će u profilu New York Timesa, kojeg smo citirali na početku, izjaviti da je američki pisac, ali da je usprkos tome ispisao „isto onoliko riječi

na bosanskom koliko i na engleskom¹⁴⁴ (Hemon u Rohter 2009) zahvaljujući kolumni koju piše u sarajevskim Danima. Također će tvrditi da ga „simultana prisutnost u obje kulture“¹⁴⁵ stimulira te da ne vidi razlog zašto bi među njima birao (ibid). Spomenut će da je u čikaškoj četvrti Edgewater pronašao istu kulturnu raznolikost i kozmopolitskost koju je cijenio kod Sarajeva. Na kraju će proglasiti da je po svojem temperamentu lojalist, i da nikada nije htio otići ni iz Sarajeva, a na isti način danas ne želi otići ni iz Chicaga.

Svoju dvodimenzionalnost Hemon gradi kroz projekt udomljavanja i prisvajanja Chicaga. U prvim dvjema knjigama Chicago se još pojavljivao kao stran i nepoznat prostor, često neljubazan do izgubljenog emigranta, iako Hemon i tada pokušava pronaći ljepotu i poetičnost u posebnim vizualnim trenucima, odbljescima sunca na neboderima, stiskanju ljudi oko grijalice usred ciće zime, pretvarajući tako anonimni prostor u osoban i privatni (usp. *Čovjek bez prošlosti*). Kasnije Hemon sve aktivnije izgrađuje osoban odnos prema Chicagu, u literarnim djelima (*Projekta Lazarus*), kolumnama i biografskim esejima (*Hemonwood, Knjiga mojih života*).

Kroz različite literarne vrste, od romana do eseja, neprestano reproducira isti narativ o prisvajanju Chicaga koja se sastoji od nekoliko elemenata:

1. Definicije idealnog grada koja proizlazi iz njegovog iskustva života u Sarajevu i osjećaja duboke povezanosti s lokalnom zajednicom.
2. Slijedi opis različitih načina na koji funkcioniraju Sarajevo i Chicago – Chicago je nescion umrežavanja i okupljanja ljudi na javnim mjestima.
3. Treći element je „prisvajanje“ i udomljavanje Chicaga i to prema Sarajevskom modelu: Hemon želi da Chicago ispuni funkciju koju je nekad u njegovu životu imalo Sarajevo. U Chicagu aktivno, odlučno i planski izgrađuje društvenu mrežu kakvu je nekad u Sarajevu. Rekli bismo da „radi na sebi“, odnosno, da radi na gradu. Ovu fazu ilustriraju dvije priče: jedna je ona o hodaњу gradom, upoznavanju lokaliteta, personaliziranju anonimnih

¹⁴⁴ I have as many words written in Bosnian since 1995 as in English

¹⁴⁵ a simultaneous presence in two cultures

gradskih točaka i izgradnji mreže usluga (moj pekar, moj frizer, moj kafić). Druga priča govori o izgradnji zajednice kroz igranje amaterskog nogometa s drugim imigrantima.

4. Četvrti element je izjednačavanje Chicaga sa Sarajevom, i izražavanje ljubavi prema oba grada.

Grad je, tvrdi Hemon, za njega centralni pojam identiteta. Budući da ga je prije odlaska ključno definiralo Sarajevo, nakon odlaska morao se vezati za Chicago, ne bi li stvorio novi, američki identitet. Promotrimo zato najprije piščevu vezanost za Sarajevo. U Sarajevu je živio, radio, maštao, družio se, umrežavao te ogromno vremena proveo na njegovim ulicama. U eseju *Životi šetača* iz zbirke *Knjiga mojih života* opisuje se kao bodlerovskog šetača, koji sve svoje misli, ideje i kreativnost ima zahvaliti lutanju i impulsima s javnih prostora. Grad je za Hemonu prostor koji omogućuje definiranje i pozicioniranje neke osobe unutar nekog društva, budući da u njemu stvaramo »osobnu infrastrukturu«, konkretnije, mrežu poznanstava u kojoj su krajobrazni i arhitekturni prostori uvezani sa simboličkim točkama našeg života: tu je klupa na kojoj ste se prvi put poljubili s djevojkom, tu ste išli u školu, i tome slično. Gradska, kulturna i osobna infrastruktura su u tom sarajevskom modelu nerazdvojne, društvena je zajednica čvrsto srasla s krajolikom, a s njima je srastao i Hemon. Ili kako kaže u spomenutom eseju: „Postupno sam poimao da mi je nutrina neodvojiva od izvanjskoga. Fizički i metafizički, bio sam *smješten*“ (Hemon 2014, 84). Ako u emigraciji govorimo o izmještenosti, u ovom slučaju možemo govoriti o potpuno suprotnom stanju: smještenosti, u smislu da je netko zbrinut, udomljen, postavljen na pravo mjesto – da se netko osjeća doma.

Iz ljubavi prema Sarajevu proizašla je i njegova spisateljsko-novinarska karijera: jedan od njegovih prvih angažmana bila je kolumna *Sarajevo-Republika* u kojoj je zauzeo ulogu kroničara sarajevske svakodnevnice (kafenisanje, lutanje po čaršiji, tombola, dangubljenje, šatrovački jezik i slično), te ga kao zaljubljenik pismeno obljubljavao, idealizirao i mistificirao. Iako je kasnije promijenio odnos prema Gradu, te je umjesto o apstraktnim „ljudima iz Sarajeva“ počeo pisati o konkretnim pojedincima (Hemon 2003; Hemon 2008a) Sarajevo je ostalo kamen temeljac njegovog identiteta. Svoju identifikaciju vezao je za Sarajevo te je gubeći svoj grad – ne samo preseljenjem već i ratnim razaranjem, izgubio i „metafizičke“ temelje. Vezivanje na novi grad postalo je zato od ključne

važnosti: „Ako su moj um i moj grad jedno te isto, onda gubim razum. Pretvorba Chicaga u moj osobi prostor postala je ne samo metafizička potrebit nego i psihijatrijska hitnja“ (Hemon 2014, 90).

Preobrazba Chicaga u Hemonov osobni prostor provodi se kroz narativ rada na sebi: ako nešto želiš moraš se za to potruditi i za to teško raditi. U tome svakako možemo prepoznati i američki kulturni kod samo-terapije. U kolumni Pitanje pripadanja, napisanoj za bosanske Dane, Hemon razvija koncept „aktivne ljubavi“, odnosno, aktivnog pripadanja nekom mjestu (Hemon 2008a, 168): „Razlika između osjećaja da negdje pripadaš i da nešto tebi pripada jeste strašno važna. Da li negdje pripadaš ili ne pripadaš, ne zavisi od tebe, tu odluku neko drugi donosi. Ali da bi ti nešto pripadalo moraš da uložiš trud, moraš da tražiš i identifikuješ i upiješ stvari i mjesta i ljude koji ti onda pripadnu“ (Hemon 2008a, 168). Hemonov rad na sebi odražava priču o aktivnom stvaranju „osobnu infrastrukturu“ kakvu je imao u Sarajevu. U esejima (Hemon 2008a), u romanu *Projekt Lazarus*, u javnim izjavama i intervjuima često puta replicira istu priču o tome kako je izgradio osobnu infrastrukturu u Chicagu. Ovako o tome govori u jednom radijskom intervjuu: „Odjednom sam bio izmješten iz svega i shvatio sam da ću morati raditi na tome da sagradim novu mrežu poznanika. Dakle sada, nakon deset godina, imam bricu, mesara, svoj kafić, veterinara, imam stalnu nogometnu ekipu, što sve zajedno čini oko stotinjak ljudi, a ja i dalje svjesno radim na toj mreži“¹⁴⁶ (Seaman 2005).¹⁴⁷

Drugi element za uvezivanje s Chicagom su autobiografske „nogometne priče“: one čine poseban sklop u zbirci *Hemonwood*, a tome je posvećen i jedan od eseja u Knjizi mojih života. Upravo su ti tekstovi pravi materijal sentimentaliziranja Chicaga: u njima s ljubavlju opisuje svoje suigrače, emigrante koji dolaze odasvuda, predstavlja nogomet kao transcendentno iskustvo stapanja s kolektivom i svijetom, velika čikašku multikulturnost. Iako su na početku Hemonovog opusa

¹⁴⁶ Then suddenly I was displaced from all that, and I realized that I would have to work on building a new acquaintance network. So now, after ten years, I have a barber, I have a butcher, I have a bar, I have a vet, I have a steady set of soccer buddies, which adds up to a hundred ppl, maybe, and I consciously work on this network.

¹⁴⁷ Istu priču ponavlja i u eseju *Životi šetača* ili romanu *Projekt Lazarus*: „Malo-pomalo, ljudi u Edgewateru počeli su me prepoznavati; počeo sam ih pozdravljati na ulici. S vremenom sam si pronašao i brijanja i mesara i kino i kafić sa stalnim šarenim društvom – sve to, kako sam naučio u Sarajevu, bili su neophodni članovi moje osobne urbane mreže“ (Hemon 2014, 92)

njegove oči čeznutljivo uprte u Sarajevo, za kojim nikada nije ni prestao žaliti, s vremenom se pojavljuju i ljubavna pisma Chicagu. To su dokumentarne priče o Chicagu, ispisane sa sličnim sentimentom i zaštitničko-obrambenim stavom koji je obilježio pisanje o Sarajevu.¹⁴⁸ U nekoliko navrata »hvali« se pripovijestima o čikaškoj gangsterskoj prošlosti i veliča izuzetno oštre zimske uvjete u kojima preživljavaju Čikažani. U Pitanju pripadanja priča o trenucima iznimne povezanosti s nekim gradom, osjetilnim trenucima »koji te za grad zakače kao udica« (Hemon 2008a, 169) i tada jednakopravno uspoređuje i paljenje minaretskih svjetala u Sarajevu i svjetlucanje aviona iznad aerodroma O'Hare u Chicagu. Taj esej završava odgovorom na česta pitanja o tome hoće li napustiti Chicago; budući da se ne radi o tome „gdje pripadaš, nego što tebi pripada“ (Hemon 2008a, 170), Chicago nema namjeru napuštati, a svoju vezanost za Chicago ilustrira ultimativnim argumentom da bi mu to bilo kao da ponovo napusti Sarajevo. Izjednačavanje Chicaga o Sarajeva odzvanja i u zadnjoj rečenici eseja *Životi šetača*: „Vraćajući se od kuće, vratio sam se doma (Hemon 2014, 93). Autorova je namjera da se Chicago i Sarajevo izjednače, budući da jedino uz pomoć ušivanja svoje priče u prostore oba grada, može zadržati oba identiteta i postići mnogostruko ili barem dvojno pripadanje.

Iako bi Chicago-Sarajevo u takvom modelu morao funkcionirati kao skladna cjelina, kao skoro pa jedan prostor, to i nije baš tako. Najvjerojatnije zato jer je ideal grada utjelovljen u Sarajevu, koji je kao ideal uvijek nadređen Chicagu: „Za to su bile potrebne godine teškog rada i landranja, tokom kojih mi je postalo kristalno jasno da je moj odnos sa Chicagom zapravo sarajevski. Moj emotivni tlocrt Chicaga je kopija onog kojeg sam iscertao u Sarajevu – isti projekat, drugi materijal“ (Hemon 2008a, 169). Različit odnos prema dva grada pokazuje se u dva paralelna teksta, istog oblika, strukture i namjene. Razlozi zašto ne želim napustiti Chicago – nepotpun i nasumičan popis (Hemon 2014)i Sarajevo je... (Hemon 2008a), funkcioniraju kao ljubavna pisma za dva grada. Prvi je esej strateški uvršten u Knjigu mojih života, pisanu za američku publiku, a drugi u zbirku *Hemonwood 2* pisanu za bosansku publiku. Oba teksta sastoje se od natuknica s poetskim impresijama i opisima grada i njegove svakodnevnice. Chicago odaje dojam grubog i ponešto ružnog grada, u kojem se može naći ljepota i kojeg se može voljeti, ali se u to mora uložiti poseban

¹⁴⁸ Količina ljubavnih tekstova upućenih Sarajevu nadmašuje one upućene Chicagu, iako je to i logično, budući da je nostalgija i čežnja vezana za prostore prošlosti, a ne za prostore sadašnjosti.

trud. Posebno je naglašeno ljeto, sunce koje omekšava i uljepšava „ružna skladišta i radionice“ (Hemon 2014, 94), dovlači imigrantsko šarenilo na ulice i obitelji na plaže i te pruža „kratkotrajnu mogućnosti blagog i spokojnog grada“ (Hemon 2014, 94). No, Hemon naglašava i okrutnu i nepredvidivu stranu Chicaga: nenadano može zapljusnuti leden vjetar i ljude rastjerati kućama, zime su brutalne, stanovnici nezainteresirani za grad „onkraj kvartova za šoping i zabavu“ (Hemon 2014, 95). I pridjevi koje rabi izražavaju da se radi o gradu koji nije lako »voljiv«. Chicago je „okrut[an] i veličanstv[en]“ (Hemon 2014, 95), naseljen „dostojanstvenim kućama“, ali i „bezobličnim kućama“ i „frigidnim zgradama“, opisanima izrazima „drečava ljepota“, „stroga oholost“, „oronuli sjaj“ i „tuga“, a pridružuju im se prazne parcele „za koje nitko ne mari i koje nitko neće pamtit“ (Hemon 2014, 96). Čikaški tekst sastavljen je od manjeg broja poduzih natuknica u kojima Hemon detaljnije objašnjava zašto i kako pronalazi ljepotu na neočekivanim mjestima, u masi čelika i metala. Za razliku od toga, sarajevski je tekst gušći, s više jednostavnih natuknica koje ne zahtijevaju objašnjenje budući da se oslanjaju na opća mjesta idile i pitoreskosti: zvonjava crkvenih zvona, jesenje lišće, zvuk otpadanja kestena, bljesak uličnih svjetala, djeca na ulici, prelijepe žene napućenih usana, kiša, penzioneri, mirisi podruma, ukusi sladoleda... Sarajevske su slike sentimentalne, nostalgичne i tipične, dok su čikaške oštrije, zafrkantskije i ironičnije uz implicitnu kritiku grada i okrutnosti urbane džunglu. U slučaju Sarajeva izostaje bilo kakva ironija ili kritika. Sarajevski se tekst završava na sljedeći način: „I da se ne lažemo, tu nema kraja. Sarajevo se ili voli ili ne voli“ (Hemon 2008a, 203). A čikaški: „Ako je Chicago bio dovoljno dobar da Studs Terkel u njemu proživi život, dobar je i meni“ (Hemon 2014, 96). Dok se jedan grad bezuvjetno voli, drugi je „dovoljno dobar“.

Usprkos navedenom nejednakom odnosu prema Sarajevu i Chicagu, Hemonova osnovna pozicija i namjera je dvodomnost, a ne jednodomnost. Američki literarno polje podržava takvu poziciju, biti dvodoman, „etnički“ pisac je zapravo popularno, budući da kulturna razlika funkcionira i kao isplativa tržišna oznaka. Ne želim reći da Hemonova dvodomnost ne temelji na iskrenim „razlozima srca“, već to da se nalazi u polju koje mu takvu poziciju omogućuje i nagrađuje. Ukoliko bi Hemon pokušao ostvariti neki oblik dvodomnosti unutar bosanskog društva koje promovira isključive nacionalne identitete, to bi bio posve drugačiji projekt. Zato i ovdje ponavljam osnovnu tezu ovoga rada: da bismo razumjeli autorske literarne i ne-literarne izbore

najprije moramo razumjeti literarno polje u kojem autor djeluje, pozicije koje to polje nudi i pravila koja postavlja.

4. DUBRAVKA UGREŠIĆ: DISIDENTICA I KULTURNA BROKERICA

Internacionalna spisateljica izraz je koji dobro pristaje Dubravki Ugrešić. Iako Hemonu također možemo promatrati iz perspektive internacionalnog polja, on primarno djeluje unutar američkog polja, posredstvom kojeg je poznat i u svijetu. Dubravka Ugrešić, za razliku od njega, nije vezana niti za jedno nacionalno literarno polje. Iako ima stalno boravište u Amsterdamu, nikad nije postala dio nizozemskog literarnog polja – ne zastupa Nizozemsku u svojim nastupima, govorima i knjigama, nije ovisna od nizozemskih nagrada, stipendija ili počasnih pozicija, a nizozemska javnost i mediji ne prepoznaju je kao isključivo „svoju“ nacionalnu književnicu. Usprkos stalnoj adresi u Amsterdamu nigdje nije ni fizički „ugniježđena“, čest je predavač na fakultetima u Sjedinjenim američkim državama, a pomoću raznih stipendija, gostovanja, umjetničkih rezidencija i drugih projekata redovito putuje svijetom. Primjer njene nacionalno neovisne pozicije je i gostovanje na najvećem evropskom književnom sajmu u Frankfurtu 2012. godine na kojem je primila nagradu za esejistiku Jean Amery. Na festivalu na kojem se pisce predstavlja kroz nacionalne kategorije, ona nije nastupila unutar hrvatskog ili bilo kojeg drugog programa, već samostalno. Nagrade koje prima Dubravka Ugrešić internacionalne su, njenu publiku sačinjavaju čitatelji europskih i svjetskih metropola, njene knjige izlaze kod prestižnih izdavača na 27 jezika, recenziraju je najprestižniji mediji, kao što su Guardian, London Review of Books, New York Times. U sljedećem poglavlju promatrati ćemo rad i djelo Dubravke Ugrešić iz perspektive internacionalnog polja, a usredotočit ćemo se na britanske i američke centre internacionalnog polja.¹⁴⁹

Rad Dubravke Ugrešić pregledat ćemo kroz tri uloge koje zauzima na internacionalnom polju: ulogu političke egzilantice odnosno, disidentice, ulogu kulturne brokerice i ulogu predstavnice visoke kulture. Sve tri uloge povezuje pozicija buntovnice i autsajderke, odnosno, one koja se postavlja u opoziciju većini. To je visoka moralna pozicija; autor koji je zauzima pridobiva visok simbolički kapital kao osoba od integriteta te predstavnik vrijednosti individualizma, pravednosti i beskompromisnosti. Uz to svaka od navedenih uloga izvor je dodatnih oblika simboličkog kapitala. Kroz ulogu disidentice autorica se profilira kao žrtva/heroj: kao žrtva napada, ali ujedno

¹⁴⁹ Dubravka Ugrešić ima vrlo značajan status unutar njemačkog i francuskog spektra internacionalnog polja, što zahtijeva posebno razmatranje.

i heroj koji ustraje u obrani svoje pozicije. Egzil je u tom slučaju visok moralni izbor. Kao kulturni broker autorica je most, posrednik i prevoditelj između dvaju kultura ili društvenih skupina – govori dva jezika, i onaj svojih internacionalnih čitatelja, ali i onaj egzotičnog Balkana te šarolikog imigrantskog plemena. I na taj način pridobiva na vrijednosti i autentičnosti. Treća je uloga braniteljice visoke kulture, koja je opet konstruirana kao moralni izbor: brani se Kultura u izumiranju, ugrožena pred naletom tržišta. I ta se uloga oblikuje s pozicije žrtve/heroja i autsajdera. Navedene uloge istražiti ćemo kroz esejističke i biografske tekstove, literarne radove, javne nastupe, prezentaciju u medijskom prostoru. U zadnjem dijelu poglavlja pregledat ćemo dva romana koja na različite načine obrađuju temu egzila, *Muzej bezuvjetne predaje* (1997.) i *Ministarstvo boli* (2004.). Usporedba romana iz perspektive literarnog polja pokazat će prelazak sa pozicije visoke kulture na srednju ili *middl brow* poziciju. Takve promjene preispitat ćemo iz perspektive literarnog polja: koja su pravila i mogućnosti koje nameće internacionalno polje, kako autor s njima komunicira i manipulira, te kakav simbolički kapitala proizlazi iz autorovog ulaganja u određene pozicije unutar polja.

Prije razmatranja položaja Dubravke Ugrešić na internacionalnom polja moramo ispričati predpriču: što se događalo prije ulaska na internacionalno polje, kakvu je poziciju Dubravka Ugrešić zauzimala u Jugoslaviji i kako je s pozicije ugledne spisateljice detronizirana u novonastaloj Hrvatskoj. Ulaskom u internacionalno polje Ugrešić je ponuđena uloga političkog egzilanta – disidenta, zato ćemo ukratko definirati i pojam egzila, tradicionalno vezan za istočnoevropsku književnost. Nakon toga pregledat ćemo kako je autorica zauzela tu ulogu na internacionalnom polju.

4.1. Predpriča: jugoslavenska zvijezda, hrvatska „vještica“

Dubravka Ugrešić ostvarila je prvi dio svoje karijere u jugoslavenskom polju, te postala iznimno uspješna spisateljica i cijenjena književna teoretičarka. Njen romaneskni prvijenac, vrckava parodija ljubavnog romana *Štefica Cvek u raljama života* (1981), donio joj je ogromnu popularnost. Budući da je prema romanu snimljen i kasniji film u režiji Rajka Grlića, koji je proširio njegovu slavu, nije pretjerano reći da Štefica Cvek i danas predstavlja opće mjesto jugoslavenske (pop)kulture. Najveće priznanje struke zadobila je drugim romanom *Forsiranje*

romana reke (1988.) za kojeg je, kao prva žena u povijesti, primila najveću jugoslavensku nagradu za roman Ninovu nagradu. Za isti roman dodijeljene su još nagrade Meša Selimović i Ksaver Šandor Gjalski. I njene zbirke kratkih priča bile su izuzetno dobro primljene, čime je Dubravka Ugrešić predstavljala sam vrh jugoslavenske književnosti. Paralelno sa literarnim radom Ugrešić je imala i značajnu akademsku karijeru na Institutu za literarnu teoriju Filozofskog fakulteta u Zagrebu gdje je radila kao istraživačica ruskog jezika i literature. Uz ostale radove poznata je kao urednica *Pojmovnika ruske avangarde*, koji je izlazio u nizu svezaka, a potpisala ga je zajedno s profesorom Aleksandrom Flakerom.

Devedesetih nato dolazi do reza, potpune promjene situacije. Jugoslavensko polje u kojem je Ugrešić djelovala raspada se, a stvara se novo nacionalno polje. Dubravka Ugrešić u to vrijeme otvoreno kritizira promjene, novi nacionalistički režim kao i općenitu nacionalističku društvenu atmosferu, pišući ne samo u domaćim, već i u stranim medijima¹⁵⁰. Protiv autorice kreće medijska hajka, a nakon toga slijedi kolektivna društvena stigmatizacija. Medijsko huškanje obilježio je niz članaka „osuđujući je na prvom mjestu kao 'izdajnika domovine'“ (Ožegović 2013, 244). Novinarka Nina Ožegović, koja je medijski linč Dubravke Ugrešić obradila u doktorskoj radnji¹⁵¹ ocjenjuje da grube uvrede govore o „temeljnomo nepoštivanju ličnosti“ te iz današnje perspektive zvuče „opasno po život“ (ibid)¹⁵². Vrhunac medijske hajke bila je takozvana afera „vještice iz Ria“, niz simultano objavljenih članaka u kojemu se napalo pet hrvatskih intelektualki, među njima i Ugrešić¹⁵³. Slučaj je kulminirao tekstom Slavena Letice¹⁵⁴ u Globusu 1992. godine s naslovom „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku“ i nadnaslovom „Vještice iz Ria“ po kojem je afera i dobila ime. U tekstu je „korištena strategija 'govora mržnje' i 'sotonizacije pojedinca'“, a akterice su

¹⁵⁰ Među „najzloglasnijima“ bio je esej Čist hrvatski zrak koji je objavila u njemačkom Zeitu i britanskom Independentu, kasnije objavljen u zbirci Kultura laži (Ožegović 2013, 245). Reakcije je polučio i esej Trash na kojeg se javno obrušio Viktor Žmegač (Williams 2013, poglavlje 1). Iako su članci bili javno napadani, ni jedan hrvatski časopis nije ih objavio na hrvatskom jeziku.

¹⁵¹ Akademski, stručni ili publicistički tekst koji se bavi sociološkom ili medijskom analizom niza događaja koje popularno nazivamo „vještice iz Rija“ skoro pa ne postoje. Kronologiju događaja možemo pronaći u radnji Nine Ožegović, u autobiografskom eseju Pitanje optike iz zbirke Napad na minibar (Ugrešić 2010) te u stručnoj monografiji *Writing Postcommunism* Davida Williamsa (Williams 2013).

¹⁵² Niz uvreda kojima su etiketirali autoricu je impozantan, od „babe koja progona Hrvatsku“, „osobe dostojne prezira“ do osobe kojoj „samo lomača u Hrvatskoj može zatopeliti srce“ te koja je spremna „za kakvu bolju psihijatrijsku kliniku“ (Ožegović 2013, 244).

¹⁵³ Ostale četiri su Slavenka Drakulić, Vesna Kesić, Jelena Lovrić, Rada Iveković.

¹⁵⁴ Pod tekst je bio potpisan „Globusov investigativni tim“, a tek kasnije se saznao pravi autor.

„diskriminirane, profesionalno i osobno, na način kakav do tada nije zabilježen u hrvatskoj novinarskoj praksi“ (Ožegović 2013, 225). Pet različitih i inače nepovezanih žena oštro je optuženo za antidržavnu propagandu, a uz to su javno secirani podaci iz njihovog privatnog života (obiteljsko podrijetlo i zvanje roditelja, nacionalno podrijetlo bračnih partnera, stambeni status, adresa, imovina, djeca), čime se navodna antihrvatska djelatnost ilustrirala ne samo u javnim, već i privatnim pitanjima, kao što je izbor ljubavnika – Srbina. Prema autoričinom svjedočenju nakon medijske stigmatizacije uslijedio je kolektivni društveni pritisak u obliku prijetnji preko telefona (autoričin telefonski broj bio je u medijima objavljen četiri puta), anonimnih prijetećih pisama, verbalnog napada u tramvaju, verbalnog maltretiranja sa strane susjeda, te profesionalnog ostracizma kolega i suradnika koji su prekinuli komunikaciju s autoricom, uključujući pozdravljanje na ulici (Ožegović 2013, 246; Ugrešić 2007). Kao rezultat slučaja „Vještice iz Ria“ svo petero napadnutih žena napustilo je Hrvatsku, Ugrešić 1993. godina kada je dala otkaz na fakultetu.

Posebnost slučaja Dubravke Ugrešić ta da se protiv nje nije okrenuo određen dio društva, već cjelokupna javnost, i „nacionalistička i konzervativna“ i „alternativna i urbana“ Hrvatska¹⁵⁵ (Williams 2013, 58). Simbolički ugled kojeg je Ugrešić nakupila u Jugoslaviji nije nestao, već se pretvorio u svoju suprotnost – iznimno velik negativni kapital, reputaciju vještice i izdajice. Takav „negativni“ simbolički kapital nije više vrijedio u Hrvatskoj, ali ga je Ugrešić, da se poslužimo rječnikom ekonomije, mogla unovčiti u drugoj, pozitivnoj valuti na internacionalnom polju. Negativnu ulogu nacionalnog izdajice mogla je zamijeniti za pozitivnu ulogu političke egzilantice ili disidentice. Ugrešić je tako od svih troje autora koje obrađujem u radnji prošla kroz najradikalnije repozicioniranje unutar polja.

¹⁵⁵ Među onima koji su napadali Dubravku Ugrešić ne nalaze se samo pripadnici nacionalističkih krugova (Williams tu navodi Slavena Leticu i Denisa Kuljiša, a možemo dodati i Hloverku Novak Srzić) od kojih su se takve reakcije mogle očekivati, već i oni koji se ne uklapaju u navedenu skupinu (Williams navodi Slobodana Prosperova Novaka, Antuna Šoljana, Viktora Žmegača, a možemo dodati i kulturnu novinarku Branku Kamenski). Na drugom izdanje zbirke eseja *Kultura laži* Ugrešić je otisnula negativne kritike i uvredljive citate koje potpisuju tako desno orijentirani akademici (Branimir Donat), kao i lijevo-liberalni pisci (Tanja Torbarina, Gordana Crknović).

Cilj ove radnje nije ustvrditi niti ocijeniti točnu kronologiju događaja, aktere i posljedice.¹⁵⁶ Ono što nas zanima nije utvrđivanje univerzalne „istine“, već procesi narativizacije opisanih događaja. Činjenica je da je slučaj progona Dubravke Ugrešić na različite načine ispričan u Hrvatskoj, a na drugačiji način na internacionalnom polju. Budući da autoricu promatramo kroz perspektivu internacionalnog polja, zanimat će nas kako su se navedeni događaji oblikovali u poseban narativ na internacionalnom polju, kako se taj narativ reproducira, te kako se autorica pomoću njega pozicionirala i profilirala.¹⁵⁷ Najprije ćemo razmotriti ulogu političkog egzilanta koja je autorici ponuđena na novom polju.

4.1.1. Istočnoevropska tradicija egzila: od socijalizma do jugoslavenskih ratova

Dubravku Ugrešić često zovu i egzilanticom i disidenticom. Oba naziva joj pristaju, iako između njih treba razlikovati. Egzilant je širi pojam od disidenta, označava izgnanika (ili skupinu izgnanika), kojemu je povratak u domovinu zabranjen iz različitih razloga, religijskih, političkih ili kojih drugih. Pojam disidenta je s druge strane uži, i označava da su razlozi proganjanja bili politički, odnosno, da se prognanik politički aktivno suprotstavio vlasti koja ga je izgnala. Usprkos toj razlici, u publicisti i akademiji ovi se pojmovi često pojavljuju kao istoznačnice. U ovoj radnji upotrebljavat ćemo pojam „egzilant“ kao širi povijesni pojam¹⁵⁸, a pojam političkog egzilanta i disidenta vezat ćemo za suvremeni kontekst te ćemo se prvenstveno referirati na istočnoevropsku tradiciju.

Politički egzil je dominantan oblik egzila kod istočnoevropskih naroda već u devetnaestom stoljeću, no najveći zamah dobiva u prošlom 20. stoljeću, kada su ideološki pritisci doveli do

¹⁵⁶ Što ne znači da takvo utvrđivanje nije potrebno u kakvoj drugoj radnji.

¹⁵⁷ Time nikako ne želim umanjiti stvarnu patnju autorice o kojoj pišem, niti na ikoji način ustvrditi da bi ona morala biti „zahvalna“ svojim progoniteljima ili da je učinjeno nasilje bilo kako opravdano. Osobno vjerujem da medijski linč i nasilje kakvog je doživjela Dubravka Ugrešić nikako ne može biti niti politički niti moralno opravdano. No to također nije tema ove radnje. Moj fokus je na internacionalnom polju i tome kakve autorske priče nagrađuje. A osobna priča Dubravke Ugrešić uklapa se među one priče koje su na internacionalnom polju nagrađene simboličkim kapitalom.

¹⁵⁸ Unutar svjetskog konteksta pojam egzila možemo vezati i za mnogo šire povijesno-geografske koordinate. Claudio Guillén opisuje egzil kao društveni i literarni obrazac koji bilježi kontinuitet kroz cijelu povijest, ali je upravo zato, kao i svaka druga povijesna struktura podložan povijesnim i društvenim promjenama (Guillén 1976, 271). Povijest egzila kao literarnog tropa možemo promatrati od rimskog pjesnika Ovidija, do rusko-američkog Nabokova i kineskog pjesnika Li Baia, iako su njihovi način egzila posve drugačiji (Guillén 1976; Neubauer 2009).

iseljavanja velike skupine umjetnika i intelektualaca (Neubauer 2009, 7). Sredinom stoljeća u Sjedinjenim državama registriraju da je posebnost sveukupne istočnoevropske imigracije upravo to da je mahom sačinjavaju intelektualci i osobe iz javnog života (Valkenier 1958). Posebnost istočnoevropskog egzila 20. stoljeća je i ta, što suprotno mišljenju mnogih, većina egzilanata nije bila nasilno protjerana, budući da su istočnoevropski socijalistički diktatori radije zadržavali svoje disidente i kritičare u zemlji kako bi ih mogli nadzirati i ušutkati. Mnogi egzilanti, kojima je bio onemogućen rad ili su se našli pod državnim nadzorom ili prijetnjom kazne, odlazak su odabrali sami (Neubauer 2009, 7–8).

Istočnoevropske politički egzil treba razlikovati od masovnih migracija, on se odnosi na pojedince ili manje grupe javno prepoznatljivih intelektualaca, a nosi i posebnu elitističku klasnu i političku konotaciju (Neubauer 2009, 10; Hron 2013, poglavlje 1). Edward Said u eseju *Reflections on Exile* razlikuje privilegirane egzilante koji imaju pravo glasa u javnoj areni od imigranata i izbjeglica, koji su nevidljivi i obespravljeni (E. Said 2000, 175–176). Tradiciju istočnoevropskog političkog egzila ne možemo izuzeti iz te podjele, budući da je redovito povezana s visokom kulturom, književnošću i umjetničkim djelovanjem. Najistaknutiji istočnoevropski disidenti (Nabokov, Kundera, Miłosz, Brodski, isl.) bili su intelektualci, akademici, umjetnici, predstavnici elitne klase i visoke kulture. Dubravka Ugrešić upisuje se u tu tradiciju.

Istočnoevropski politički egzil 20. stoljeća oblikovao se u doba hladnog rata, te je označavao prebjeg s Istoka na Zapad. Padom berlinskog zida nestali su uvjeti koji su omogućavali fenomen pisaca-disidenata: blokovska podjela svijeta, antagonizam dvaju sila, politička uloga književnosti, autoritarna vladavina u piščevoj domovini, „zatvorenost“ Istoka i posljedična potreba za kulturnim brokerima na Zapadu. Kako je Dubravka Ugrešić uspjela ostvariti „disidentski status“ i nakon pada berlinskog zida? U zaraćenim jugoslavenskim državama književnost je zadržala svoju političku ulogu te je bila upregnuta u službu izgradnje novog nacionalnog identiteta. U slučaju da je pisac odbio tu ulogu, slijedile su posljedice. Iako Dubravku Ugrešić nije neposredno proganjala politička vrhuška već (s njome povezana) kulturna elita, uvjeti ugnjetavanja i proganjanja zbog političkih stavova bili su ispunjeni pa je Ugrešić mogla zauzeti poziciju disidenta.

Istovremeno se zbog ratnih zbivanja unutar bivše Jugoslavije na internacionalnom polju stvorio snažan interes za tekstove koji bi mogli informirati o tome što se i zašto događa. Pisci disidenti zato su pozvani na internacionalno polje prije svega kao kulturni brokeri koji će za internacionalnu publiku prevesti svoju egzotičnu kulturu.¹⁵⁹ Ugrešić koja je prognana upravo zbog kritičkog pisanja o političkoj situaciji bila je idealni kandidat. Na kakav se način profilirala (ili su je profilirali) pokazuje i slučaj njene prve knjige izdane nakon odlaska iz Hrvatske. Bila je to zbirka eseja *Američki fikcionar*, danas manje poznati dio opusa, u kojem je sabrala kolumne o svom boravku u Americi. Zbirka izlazi 1994. u Londonu i 1995. u New Yorku kada je potreba za kulturnim brokerima najveća. Iako rat nije glavna tema eseja, u naslovu engleskog izdanja stavljajući ga u prvi plan: *Have a nice day: from the Balkan war to the American Dream*. Knjigu objavljuju veliki igrači na svjetskoj izdavačkoj sceni: u Londonu ugledni Jonathan Cape, koji djeluje pod okriljem Random House, u New Yorku Viking Penguin. No, Ugrešić je tek svojom drugom esejističkom knjigom, *Kultura laži*, neposredno odgovorila na potrebu za političkim komentarima i osvrtima na raspad Jugoslavije. Usprkos tome *Kultura laži* nije pronašla jednako moćnog izdavača, u Londonu je izašla kod uglednih Weidenfeld and Nicholson, u Americi kod sveučilišnjog izdavača Penn State University Press. Ključno je bilo vremensko pozicioniranje na internacionalnom polju: progonjenom piscu s ratnog žarišta bili su spremni objaviti što god. Prema istoj logici, nakon što je ugasla geo-politička aktualnost zaraćenog Balkana, najveći su se izdavači okrenuli u drugom smjeru, a Ugrešić je nastavila izlaziti kod respektabilnih, ali manjih izdavača.

U sljedećem poglavlju pobliže ćemo analizirati kakve su uloge ponuđene Dubravki Ugrešić na internacionalnom polju i kako se kroz te uloge predstavlja kroz medije, na svojim javnim nastupima i vlastitim esejističkim tekstovima.

¹⁵⁹ Andrea Pisac je na temelju intervjua sa službenicom Arts Council of England (ACE) objasnila na kojem principu djeluje britansko tržište prijevodne literature. Britanski se izdavači prijavljuju za sredstva koja dodjeljuju različite institucije, koje pri tome preferiraju određene teme i autorske profile – među njima su tema egzila i autor egzilant koji se proslavio političkim angažmanom. Službenica ACE definirala je dva kriterija za izbor literarnih sadržaja: literarnu kvalitetu i „javno dobro“. Kriterij javnog dobra vezan je za geopolitičku i društvenu situaciju, odnosno, predstavljanje nepoznatih literatura i naroda, a pisci su pri tome shvaćeni kao predstavnici svojih nacija. Potreba za prijevodnom literaturom iz bivših jugoslavenskih država stvorila se tijekom rata, koji je, kako kaže Pisac, bio ekstenzivno medijski popraćen, čime je britanska publika osvijestila svoje nedovoljno znanje o tom dijelu svijeta. Tako se stvorio interes za autentična svjedočenja iz te regije, a prijava literarnih djela koja su se mogla uvrstiti u novu tržišnu nišu povećavala je mogućnosti za pridobivanje financiranja (Pisac 2010, 143–145).

4.2. Disidentica: heroj i žrtva

4.2.1. Javni performans političkog egzila: mediji i javni nastupi

Andrea Pisac, koja je proučavala status Dubravke Ugrešić na britanskom tržištu prijevodne literature, kao paradigmatički primjer medijske prezentacije Dubravke Ugrešić ističe članak Maye Jaggi za Guardian pod naslovom Balkanski ratnik¹⁶⁰ (Jaggi 2008). U podnaslovu je predstavljena na sljedeći način: „Nakon što je kritizirala Hrvatsku, svoju domovinu, zbog njene brutalnosti za vrijeme jugoslavenskih ratova, Dubravka Ugrešić otjerana je u egzil. Dok i dalje divlje satirizira nacionalizam, strahuje za budućnost Kosova“¹⁶¹ (Jaggi 2008). Iz navedenog je očito da su i petnaest godina nakon ulaska na internacionalno polje, njene uloge iste: najprije je progonjeni disident, a zatim i kulturni broker koji Britancima objašnjava Balkan, u ovom slučaju Kosovo.

Uloga progonjenog disidenta od temeljne je važnosti za uspostavljanje povjerenja između autora i publike. Pozicija progonjenog je pozicija žrtve, a kao što smo objasnili u prvom poglavlju, ona u suvremenom društvu ima poseban status. Žrtva je povezana s narativom traume koji jednostavno ne podnosi sumnju, kažu Fassin i Rechtman (Fassin i Rechtman 2009), već se sam po sebi predstavlja kao istinit. Onaj tko zauzme poziciju žrtve, zauzima poziciju autentičnosti i istinitosti. No, žrtvena pozicija Ugrešić razlikuje se od žrtvene pozicije Hemon. Hemon se kao žrtva-imigrant kroz kulturni kod rada na sebi dokopao do uspjeha i američkog sna. Za razliku od njega Dubravka Ugrešić nije patnica koja je dotaknula dno pa se oporavlja kroz mukotrpan proces samounapređenja. Jaggi prenosi Ugrešićkine riječi da su je označili za „kurvu, vješticu, izdajicu“, ali objašnjava da je Ugrešić svjesno kritizirala vlast, iako je znala da će zbog toga postati metom (Jaggi 2008)¹⁶². Andrea Pisac naziva takav narativ „žrtva koja je postala heroj“¹⁶³ (Pisac 2010, 135) u kojemu se autobiografsko „ja“ može predstaviti i kao žrtva i kao pobjednik, odnosno, i kao „ja“ koje se prisjeća proteklih traumatskih događaja i kao „ja“ koje ih je pobijedilo (Pisac 2010,

¹⁶⁰ Balkan warrior

¹⁶¹ After criticising Croatia, her homeland, for its brutality during the Yugoslav wars, Dubravka Ugresic was driven into exile. Still savagely satirising nationalism, she fears for Kosovo's future.

¹⁶² a whore, a witch and a traitor

¹⁶³ victim turned hero

135)¹⁶⁴. Članak Maje Jaggi strukturiran je kroz neprestano izmjenjivanje tih dviju pozicija. Ugrešić govori o ignoriranju kolega, no pri tome ne naglašava samo prouzročenu patnju, već apsurdnost njihovog ponašanja i vlastiti pobjedonosni izbor: nakon što su kolege godinu dana izvodili „smiješan ljudski balet“¹⁶⁵ (Ugrešić u Jaggi 2008), okrenula im je leđa i otišla – kao pobjednik. Isto govori o vlasti, s prijezirom i s visoka: „[V]jerojatno su imali pravo da me mrze jer sam pokazala kako su smiješni i glupi“¹⁶⁶ (Ugrešić u Jaggi 2008). Njena je pozicija i žrtve i buntovnice i moralne pobjednice¹⁶⁷.

Pozicija žrtva/heroj ponavljaju se i kroz druge novinske tekstove. Jedan od najučestalijih medijskih tropa je nabranje uvreda kojima su spisateljicu obasuli u vrijeme odlaska, a zatim ocrtavanje buntovništva, recimo riječima da „udarce nosi kao odličja“¹⁶⁸ (Athikatis 2012), ili da je „autsajder“ (McCrum 2004) i „rođeni buntovnik“¹⁶⁹ (Levy 2014) koji u maniri američkih filmskih junaka prkosno odbacuje ponuđene nacionalne identitete: „Kvrugu, neće proći! Ja sam Jugoslavenka!“¹⁷⁰ (Vanuska 2009). Zanimljivo je da se među motivima, koji se ponavljaju u medijima, pa i na stranici izdavača „Telegram Books“, našao jedan koji bi mogao biti izmišljen. Naime, neprestano se ponavlja priča da je Dubravka Ugrešić napustila Hrvatsku kada je Franjo Tuđman izjavio da je Hrvatska postala „raj na zemlji“ (usp. Jaggi 2008; Evans 2004; Telegram 2014). U hrvatskom kolektivnom sjećanju ostalo je mnogo Tuđmanovih parola i izjava, no ne i ta. Radi se naime o nacionalnom turističkom sloganu iz 1997. godine, koji je nastao četiri godine nakon što je Ugrešić napustila zemlju. Ugrešić se u svojim esejima izruguje toj turističkoj paroli, a jedanput je zaista smješta u Tuđmanova usta¹⁷¹. Pri tome nije jasno radi li se o metafori i pretjerivanju ili stvarnom

¹⁶⁴ Narativ o kojem govori Pisac temelji na spajanju dvaju pozicija biografskog „ja“: ranijeg ja-žrtve i kasnijeg ja-pobjednika-pripovjedača koje se prisjeća traumatskih događaja. No u narativu o Dubravki Ugrešić ja-žrtva i ja-pobjednik istovremeno su prisutni. Dubravka Ugrešić-žrtva uvijek je i Dubravka Ugrešić-pobjednik, čak i u trenutku kada je progone, i to prije svega zbog njene moralne nepokolebivosti.

¹⁶⁵ A funny human ballet

¹⁶⁶ probably they were right to hate me because I made them look funny and stupid

¹⁶⁷ U priči o progonu pojavljuje se i rodni element koji se također uklapa u narativ o žrtvi i pobjedniku. Jaggi eksplicira da je Ugrešić bila jedna od petero protjeranih žena. Ugrešić joj objašnjava da se radi o tipičnom ratnom obrascu u kojem je prvim neprijateljem proglašena žena. Iako to svakako stoji, taj negativni rodni kapital opet može promijeniti valutu na internacionalnom polju, budući da ojačava žrtveni status, ali i težinu pobjedničkih dostignuća.

¹⁶⁸ badges of honor

¹⁶⁹ a born rebel

¹⁷⁰ Hell, no! I'm Yugoslavian!

¹⁷¹ To čini u eseju Pisac u egzilu iz zbirke *Zabranjeno čitanje*: „I zato, kada je početkom devedesetih hrvatski predsjednik euforično proglasio nezavisnu Hrvatsku „rajem na zemlji“, odmah sam znala što mi je činiti [...]“ (Ugrešić 2001, 168).

događaju. Usprkos nejasnoći britanski tisak masovno je predstavlja kao istinu bez provjeravanja izvora te informacije. Izjava se naime dobro uklapa u standardiziranu matricu o ludom diktatoru i odbjeglom piscu¹⁷², a ovaj slučaj pokazuje tendenciju polja da kao autentične automatski prihvaća one priče koje su oblikovane kroz poznate i visoko standardizirane narativne matrice, ne glede na to koliko su zaista utemeljene u „stvarnosti“.

Druga uloga Dubravke Ugrešić koju možemo iščitati iz članka Maje Jaggi je uloga kulturnog brokera. Ona se očitava i u kontekstu nastanka članka, kojeg prenosi Andrea Pisac (Pisac 2010, 221–222). Jaggi je naime željela napisati literarnu kritiku, no umjesto toga nastao je osobni profil autorice, koji u prvi plan stavlja njenu životnu priču, politički angažman i egzil. Urednici Guardiana čekali su četiri mjeseca da objave članak – i objavili ga uz vijest o odcjepljenju Kosova. Zato je na kraju prvotno napisanog teksta dodan sljedeći odlomak: „Za nju je odcjepljenje Kosova [...] reakcija na srpsku 'šovinističku aroganciju', no zadržava ciničan stav prema nacionalističkoj retorici na obje strane. 'Pratila sam ovaj domino efekt koji se širio Jugoslavijom', kaže. 'Logično je da ovo nije zadnje poglavlje.'“¹⁷³ (Ugrešić u Jaggi 2008). Usprkos općenitosti tog zapažanja, u spomenutom podnaslovu članka istaknuto je upravo mišljenje o Kosovu. Poruka je jasna: Ugrešić je ovdje zato da nam preveđe Kosovo, ona je glasnogovornik svoje (nekadašnje) države, izvor pouzdanih informacija. Ugrešić se tako profilira kao poseban autoritet i poznavatelj prilika na Balkanu.¹⁷⁴

¹⁷² David Williams koji je uz kritike na engleskom proučavao i francuske i njemačke kritike također bilježi povelik broj banalnih podatkovnih grešaka koje se navode u kritikama (npr. pogrešna godina rođenja, pogrešno mjesto rođenja, podatak da je dobila, a ne dala otkaz i slično) što govori o površnom predstavljanju i obradi Ugrešićkina lika i djela.

¹⁷³ For her, Kosovo's declaration of independence from Serbia this week was understandable in reaction to Serbia's "chauvinistic arrogance" but she remains cynical about the nationalist rhetoric on all sides. "I followed this domino effect across Yugoslavia," she says. "It's not logical that this should be the last chapter."

¹⁷⁴ Nerijetko i sama literarna kritika kroz životnu priču Dubravke Ugrešić objašnjava i „prevodi“ povijest regije, Balkana ili Hrvatske. Prikazi zadnje esejiističke zbirke *Europa u sepiji* (Ugrešić 2013) redovito se otvaraju prikazima povijesti Jugoslavije ili regije, od 1949. naovamo (za osobito detaljan prikaz usporedi usp. Perskie 2014). No to ne znači da recepcija uvijek ide u smjeru objašnjavanja Balkana i etnografskog čitanja. Dokaz tome su recenzije najnovijeg romana *Baba Jaga* je snijela jaje (Ugrešić 2008), sabrane na autoričinoj internetskoj stranici („Dubravka Ugresic - website“ 2015) te na internetskom portalu Complete review („Dubravka Ugresic at the Complete Review“ 2015). Kritike romana koji se ne dotiče rata i političkih previranja, svele su isticanje njene osobne priče na minimum. Tako postoje i one kritičarske recepcije koje se uopće ne bave osobnom pričom Dubravke Ugrešić niti Balkanom kao fenomenom, već se usredotočuju isključivo na roman.

Uloga žrtve/heroja i kulturnog brokera očituje se i u javnim nastupima Dubravke Ugrešić na internacionalnom polju. Andrea Pisac je opisala nekoliko javnih promocija u Londonu, u vrijeme izdavanja zbirke *Nikog nema doma* 2007. godine, kada je autorica bila na vrhuncu popularnosti. Pisac je registrirala tri zajedničke karakteristike javnih prezentacije autorice. U prvi plan stupila je autoričina životna priča o patnji i proganjanju, dok je opus ostao u pozadini. Pitanja iz publike fokusirala su se na detalje progona, gubitka doma, egzilantske boli te uloge pisaca i intelektualaca u konfliktu. Drugo, iako su posjetitelji znali da spisateljica od ranih devedesetih ne živi u Hrvatskoj, prihvaćali su je kao autoritet i predstavnika Hrvatske, odnosno, Balkana te su od nje očekivali da objašnjava aktualnu političku i kulturnu situaciju. I treće, primjećuje Pisac, spisateljica je na sva ta očekivanja odgovorila i izvela ulogu „autsajdera s insajderskim znanjem“¹⁷⁵ (Pisac 2010, 146), onoga tko nije dio nekadašnje zajednice, ali je zato prevodi za strance. Nastup je iz izvedbene perspektive opisan kao izražajan, pun patosa i jakih emocija. Pisac ocjenjuje da takav nastup služi uspostavljanju emocionalne veze između spisateljice i njenih čitatelja, što je omogućeno kroz kulturni kod patnje i posljedične empatije, a sve je potpomognuto izvedbenim tehnikama kao što su dramatične stanke u govoru, iskazivanje emocija, navođenje anegdota i retorička figura neposrednog obraćanja publici (Pisac 2010, 147–148).

Priču o izgonu Ugrešić aktivno oblikuje i kroz vlastite autobiografske i esejističke tekstove u kojima također nastupa s pozicije žrtva/heroj, a egzil definira kao najvišu moralnu kategoriju. Nastupa i sa pozicije autsajdera – onoga tko se protivi većinskom sistemu. Ta će se pozicija ponoviti i kroz ulogu kulturne brokerice i zaštitnice visoke kulture, a na ovom mjestu ćemo je preispitati kroz vrijednosti koje predstavlja kao progonjeni disident. Pokazati ćemo kako pozicija buntovništva u internacionalnom polju ne znači nužno osporavanje sistemskih vrijednosti, već i njihovo potvrđivanje. Isto tako pokazat ćemo da je autorica svjesna pravila po kojima se odvija njeno pozicioniranje, te da im se istovremeno prilagođava, ali ih i kritizira. Huggan tu taktiku naziva strateškom egzotikom te upozorava da je kritika sistema već predviđena unutar samog sistema.

¹⁷⁵ an outsider with an insider's knowledge

4.2.2. Samonaracija: egzil kao moralna kategorija

I Ugrešić je više puta sama ispričala svoju osobnu priču te ju je pri tome kodificirala u obrazac s ponovljivim motivima. I sama upotrebljava strategiju nizanja uvreda koje su stizale na njen račun u ranim devedesetima¹⁷⁶, čime se konstruira kao žrtva/heroj: žrtva je jer je napadaju, a heroj jer unatoč napadima ne popušta, ne kolaborira sa sistemom, već izabire muku i otpadništvo. Egzil se pri tome konstruira kao moralna kategorija, odnosno, najmoralniji mogući životni izbor. Takvu naraciju uokviruju tri simboličke točke: vještica, metla i kofer. Dok prva označava otpadništvo, druge dvije označavaju samo-odabrani egzil te odluku da nikada više ne ustali. Jedan od najranijih tekstova u kojem se Ugrešić definira kroz navedene pozicije (žrtva/heroj, autsajder i egzil kao moralni izbor) je *Recycle bin*, svojevrsni pogovor drugom izdanju *Kulture laži* (1999). Slijedi odlomak teksta pod podnaslovom „vještica“:

Sredina koja uništava knjige nema milosti ni prema njihovim autorima. Prije nekoliko godina moja me (nacionalna) kulturna sredina proglasila „vješticom“ i s neskrivenim veseljem spalila na medijskoj lomači.

U isto vrijeme A. F., sveučilišni profesor književnosti, kolega s kojim sam dvadesetak godina radila na kulturi osporavanja (profesorov termin), naglo je odbacio osporavanje kao način intelektualnog i umjetničkog mišljenja. Profesor se priklonio kulturi beskonfliktnog kolektiviteta i, umjesto o mirisu friške paljevine, stao pisati antologijske članke o „dignitetu hrvatske književnosti“. Kao „vještica“ (osoba narušena „digniteta“) izbačena sam iz lokalnoga književnog života.

Danas, iz svoje nomadske perspektive, svojoj bivšoj sredini mogu biti samo zahvalna. Novac za kupovinu metle pribavila sam sama. I letim sama (Ugrešić 1999, 294).

Ugrešić se služi taktikom prihvaćanja uvrede i subvertiranja njenog značenja, pa uvrede obrće u njihovu suštu suprotnost: vještica nije prljava i grešna žena, već „čista žena“, ona koja se za razliku od drugih nema čega stidjeti, koja se nije kompromitirala, koja hrabra i ponosna stoički nastavlja letjeti usprkos nanesej nepravdi. Kroz metaforu metle naglašeni su individualizam i samodogovornost: ona je ta koja stoji iza svojih odluka, koja je „novac za kupovinu metle pribavila sama“. Vještica je autsajder i individualist – ona „i leti sama“.

¹⁷⁶ Primjeri su brojni: na koricama njenog drugog hrvatskog izdanja *Kulture laži* (Ugrešić 1999) efektno su tiskane najbezobraznije uvrede i najnegativnije kritike hrvatskih kritičara i novinara, u eseju *Pitanje optike* iz zbirke *Napad na minibar* ispunjava više od dvije stranice citatima uvreda koje su upućene njoj i ostalim „vješticama“.

Egzil postaje trajan, a ne privremen izbor. Kofer je simbol odluke da se nikada više ne udomaći, ni u doslovnom, ni u prenesenom smislu, da stanje namjernog nepripadanja pretvori u trajno: „Jedini način koji egzilantu preostaje da prevlada traume egzila jest da ih uopće ne prevlada, nego da ih živi kao trajno stanje, da čekaonicu pretvori u veselu životnu ideologiju, da shizofreniju egzila živi kao normu normalnosti i da štuje samo jednog boga: Kofer!“ (Ugrešić 2005, 20). U kasnijem eseju iz zbirke *Napad na minibar* (2010) egzil je predstavljen kroz samožrtveni narativ, kao stanje namjernog odricanja, nesigurnosti, nestabilnosti i trajne neugode u kojem je egzilant zakinut za mnoge privilegije, koje pruža „normalan“ život u zajednici:

Ja svoj izbor skupo plaćam. Vi imate svog frizera, svoga masera, svoga mesara, svoje prijatelje iz djetinjstva, svoje rođake, svoje obitelji i obiteljske sastanke, svoje ulice, svoja mjesta, svoja sastajališta, svoje konobare i svoje zubare. Sve je vaše, vi ste doma, a ja sam stranac. Ja sam ta koja nema svog frizera. U rezultatu, ja sam ta koja hoda svijetom loše ošišana. A na vama je da snosite sve konzekvencije svoje domaćosti (Ugrešić 2010, 32).

Kakve su to „konzekvencije domaćosti“ i zašto je egzil prikazuje kao najmoralniji izbor? Odricanjem prava na domovinski kolektiv odriče se i kolektivne ideologije te domovinskih obaveza koje dolaze u paketu. Egzil se zato izjednačava sa slobodom i neovisnošću: „Ja sam slobodni pisac. Ne skrivam se iza etničkog, nacionalnog ili religijskog identiteta (kategorija na koju se mnogi suvremeni pisci sve više oslanjaju“). U Hrvatskoj me jedva priznaju za hrvatskog pisca, u Nizozemskoj me ne priznaju za nizozemskog pisca. Možemo reći da sam potpuni autsajder. Ponekad se pitam kako uspijevam preživjeti“ (Ugrešić 2007, 309)¹⁷⁷. Egzil je mučno stanje u kojem se „jedva preživljava“, no on je kao moralni izbor nadređen domu i životu u zajednici, koji nose pritisak kompromitiranja s masom. U eseju *Stranci* pište ovako opisuje razlike između „stranaca“ i „domaćina“:

¹⁷⁷ I am a freelance writer. I do not hide behind an ethnic, national, or religious identity (the category on which many contemporary writers increasingly rely). In Croatia I am barely recognized as a Croatian writer, and in the Netherlands I am not recognized as a Dutch writer. One might say I am a complete outsider. To be honest, I sometimes wonder how I managed to survive.

[K]ada dođe do važnih stvari, neću zatajiti, provjereno, zbog tog refleksa sam, uostalom, i postala – stranac. Moja mala privatna statistika tvrdi da sam ja ta koja će vam pružiti ruku ako se spotaknete i padnete pije nego „vaši“, „domaći“ ljudi. Jer i meni su pomoć, kad je zatrebalo, pružali „stranci“. „Domaći“ su, uglavnom, zdušno odmagali. Ne gundajte dakle, ne tjerajte me da se integriram: zapamtite, s mojom integracijom vaši rizici postaju veći (Ugrešić 2010, 33).

Egzil je moralno superiorna pozicija koja temelji na tezi o individualizmu, mogućnosti slobodnog izbora i slobode odlučivanja. Kao egzilatnica autorica se profilira kao autsajderica, radikalni individualac koja se suprotstavlja većinskom sistemu. No i „autsajder“ je pozicija ponuđena i predviđena unutar internacionalnog literarnog polja, pa se postavlja pitanje radi li se o opoziciji ili samo poziciji unutar sistema, što ćemo propitati u nastavku.

4.2.3. Kontradikcije autsajderske pozicije i „strateška egzotika“

Samožrtveni narativ u kojem se spisateljica odriče svega može se preispitati iz perspektive internacionalnog literarnog polja. Narativ odricanja je unutar internacionalnog polja značajno nagrađen, donosi simbolički, moralni i kulturni kapital, nagrade i priznanja, objave u najprestižnijim medijskim izdanjima, poštovanje akademske zajednice, prepoznatljivost, ugled, umreženost, i slično. Iako tvrdi da nastupa s autsajderske pozicije, s margine, pozicija Dubravke Ugrešić mnogo je bliže centru internacionalnog literarnog polja. Na isti način možemo preispitati i tvrdnju o nepripadanju i slobodi. Disident, autsajder predstavlja se kao slobodan i neovisan akter koji se oslobodio pritisaka domaće zajednice, u našem slučaju hrvatskog polja. No, ima li apsolutnu slobodu i unutar novog polja unutar kojeg se pozicionira, može li, na primjer, ignorirati obrasce i očekivanja koja mu nameće internacionalno literarno polje?

Svaka pozicija na literarnom polju omogućuje preuzimanje određenog simboličkog kapitala, ali uz to nalaže poštivanje strukturnih pravila. Struktura literarnog polja definira o čemu se može pisati i kako, koje pozicije pisac može zauzeti ne bi li pridobio određeni simbolički kapital i postao vidljiv u javnom prostoru. Pisac, naravno, može pisati što želi, no to ne znači da će time zadobiti

vidljivost unutar aktualne konstrukcije nekog polja¹⁷⁸. Ukoliko stremlji ka javnoj prepoznatljivosti i vidljivosti pisac se mora odazvati na pravila, pozicije i kategorije koje se nadaju, odnosno, sa njima može i kreativno manipulirati, do neke ih mjere poštujući, do druge opovrgavajući. Ukoliko se ne odaziva na aktualnu konstrukciju polja i s njime ne stupa u dijalog, riskira da ostane nevidljiv¹⁷⁹.

Dobar primjer toga što je na jednoj poziciji unutar polja dopustivo, a na drugoj nezamislivo, različite su priče o progonu Dubravke Ugrešić i Aleksandra Hemona. Dubravka Ugrešić će dodatno podvući da nije bila izgnana, već je sama donijela odluku i napustila svoju domovinu. Kod Hemona takva je izjava nemoguća, odnosno, teško ju je sprovesti, jer ne odgovara poziciji koju on zauzima u polju. Od Hemonove uloge emigranta/izbjeglice očekuje se uloga žrtve koja je nasilno, protiv svoje volje izgnana iz domovine, i zato pati. Kod političkog egzilanta u prvom je planu njegov moralni stav i društveni angažman, pa zato i napuštanje domovine može biti posve prihvatljiv visokoetički čin. Ugrešić potvrđuje taj disidentski obrazac kada tvrdi da je sama izabrala i odlazak i ostanak u egzilu zbog moralnih načela. Iz perspektive polja važno je zamijetiti da pravo pozicija disidenta nalaže i omogućuje takav odgovor. Odgovori poput: ili „Ne vraćam se jer u Hrvatskoj nemam više nikoga“ ili „Ne vraćam se jer Amsterdam smatram domom“, bio on istinit ili ne, ne poklapaju se s ulogom političkog egzilanta, odnosno, disidenta.

Pisci disidenti pozicioniraju se kao autsajderi, oni koji su u opoziciji do sistema. Iako su u domovinama možda zaista djelovali rušilački, pitanje je kako djeluju unutar internacionalnog literarnog polja. Biti disident ili autsajder unutar internacionalnog polja je prestižna, prihvaćena, pozitivna pozicija. Kao takva ona odražava dominantne vrijednosti i kodove polja. Kada govorimo o „autsajderstvu“ Dubravke Ugrešić u internacionalnom polju, ne možemo ga zato izjednačiti s pozicijom autsajdera koju je zauzela u hrvatskom polju. Isto tako, njeni nastupi i eseji, mogu imati

¹⁷⁸ Isti pisac može funkcionirati na različite načine unutar različitih literarnih ili kulturnih polja, u jednom može biti prepoznat, u drugom prezren. Usporedi s prvim poglavljem.

¹⁷⁹ Andrea Pisac iznosi zanimljiv slučaj Vladimira Arsenijevića kojeg je u program zaštite progonjenih autora uključila organizacija ICORN (International Cities of Refugees). Iako je organizacija to učinila pod dojmom da je pisac žrtva cenzure, Arsenijević je uporno odbijao „priznati“ da u Srbiji postoji cenzura. Bez obzira što je istina, a što ne, Arsenijević je tako odbio pravila igre i izjave koje su se od njega očekivale. Njegova „disidentska“ karijera se nakon toga vrlo brzo završila te je postao „persona non grata“ unutar organizacije ICORN (Pisac 2010, 101–106).

posve drugačije konotacije u hrvatskom kontekstu i u kakvoj internacionalnoj metropoli. Konkretnije, kritika koju pisci izriču u svojim zemljama, kada prelazi na internacionalno polje nije više nužno subverzivna, već često upravo suprotno, u skladu je s dominantnim vrijednostima. Primjer za to je naglašeni (autsajderski) individualizam i mogućnost slobodnog izbora kod Dubravke Ugrešić. Takve su vrijednosti subverzivne u kontekstu izraženog kolektiviteta, nacionalne homogenizacije i ideološke represije, kao što je bilo u Hrvatskoj devedesetih, no u kontekstu razvijenih zapadnih demokracija, oni se savršeno slažu s dominantnim „univerzalnim“ vrijednostima liberalnog individualizma i vladajućeg ekonomskog sistema. Andrea Pisac i Mark Huggan upozorili su da je prijevodna i postkolonijalna literatura kao kulturni izbor na internacionalnom polju vezana uz određeni životni stil: srednju klasu, urbana središta, lijevo-liberalne političke vrijednosti. Prema Andrei Pisac literaturu Dubravke Ugrešić tako možemo promatrati i kao jedan on onih potrošačkih izbora koji se vezuju uz nekritičko slavljenje individualizma i liberalnih demokratskih prava (usp. Pisac 2010, 208)¹⁸⁰.

A što ako su pisci svjesni pravila po kojima igraju pa ih ujedno poštuju, ali i ne poštuju, odnosno, osporavaju ih razotkrivanjem mehanizama po kojima djeluju? Kao što smo već objasnili u prvom poglavlju čak je i to predviđeno sistemom. Literatura kulturne razlike, kako je Huggan naziva, pruža otpor dominantnom diskursu, ali se istovremeno i prodaje baš zbog toga – njen otpor već je unaprijed predviđen, poželjan i očekivan, te kao takav nije subverzivan. Tako se borba protiv režima vrijednosti paradoksalno pretvara u simbolički kapital koji vrijedi upravo unutar tog istog napadnutog režima (usp. Huggan 2001, 28–29). U eseju Pisac u egzilu (Ugrešić 2001) Ugrešić razotkriva da je vrlo dobro svjesna pravila polja u kojem djeluje, precizno ih registrira kao i posljedice njihova nepoštivanja:

Egzilant je naše projekciono platno. Sve dok egzilant potvrđuje naše vlastite fantazme o egzilanstvu, on je dobrodošao. Dobrodošao je kao stradalnik, žrtva

¹⁸⁰ Andrea Pisac zamijetila je da se većina prijevodne literature na britanskom tržištu nudi kroz paradigmu slobode govora i univerzalnih ljudskih prava. Ono što je problematično u zapadnom diskursu o slobodi govora, kaže Pisac, jest da zakriva odnose moći te se predstavlja kao univerzalan. Govor o ljudskim pravima, kakav je izražen i u UN-ovoj deklaraciji „produkt je zapadnog liberalnog individualizma povezanog s kapitalizmom i akumulacijom bogatstva“ (Pisac 2010, 92). Projekt zaštite „slobode govora“ također reproducira podjelu na „razvijene“ i „nerazvijene“. Tako se i pojava i djelo Dubravke Ugrešić, prema Andrei Pisac, uklapa i u projekt zaštite neoliberalne demokracije i slobode govora (Pisac 2010, 266–267).

režima, borac za demokraciju apatrid, beskućnik, stranac, liberalni predstavnik svoje neliberalne zemlje. Čim prekorači granicu, čim iskoči iz stereotipa, on postaje nepoželjan. Zašto? Zato što je iznevjerio naša očekivanja. Mi izražavamo svoje simpatije, a on, nezahvalnik, ujeda ruku koja ga gladi (Ugrešić 2001, 121).

U istom eseju Ugrešić između ostalog spominje i šaljivu priču o hladnoratovskom egzilantu koji je izvršio vlastitu „deheroizaciju“ priznajući da je emigrirao zbog neimaštine, konkretnije zbog toga što u Rusiji nije bilo kobasica. Brzo su ga „pustili na miru“, a njegove kasnije knjige objavljene su s „nepravedno slabim uspjehom“. Pri tome ne komentira svoj vlastiti slučaj. Kao ni onda kada kaže, da se „[m]nogi s vremenom prilagođavaju stereotipiziranoj slici koju njihova okolina ima o egzilu i s vremenom pristaju na svoju ulogu u socio-žanru“ (Ugrešić 2001, 122). Istovremeno samokritički reflektira vlastiti položaj: „Vani sam, ne svojom voljom, postala hrvatskija hrvatska književnica nego što bih to bila da sam ostala u Hrvatskoj. Drugim riječima postala sam ono što nisam“ (Ugrešić 2001, 125).

Tako se uspostavlja dupla igra o kojoj govori Huggan: Ugrešić istovremeno poštuje pravila koja joj nameće njena disidentska pozicija, ali ih i razotkriva. Daje do znanja da joj je jasno po kojim pravilima djeluje igra u kojoj sudjeluje, kritizira ih, no ne spominje izrijeком da je i sama dio igre te da profitira od narativa koje kritizira. Tako se istovremeno skriva i razotkriva, kritizira vlastitu poziciju, ali i prešućuje „kolaboraciju“ s internacionalnim tržištem. Zamka je u tome, objašnjava Huggan, da se točno to od nje i očekuje. Kritika polja u kojem se nalazi, već je unaprijed predviđena očekivanjima polja – od disidenata, odnosno, manjinskog ili postkolonijalnog pisca (prema Hugganu) se naime očekuje samorefleksija i samokritičnost koja dodatno potvrđuje njegov simbolički kapital i središnji status u polju.

Lijep primjer kako kritika vlastite uzvišene pozicije može samo ojačati tu poziciju možemo naći u recenziji zbirke Evrope u sepiji koju potpisuje Madeleine LaRue. Ona piše: „Dubravka Ugrešić je hrvatska spisateljica koja živi u Amsterdamu, što je, kako primjećuje direktno u lice, „najseksi stvar ikad“. Ugrešić je uvijek prva koja će subvertirati vlastiti glamur“¹⁸¹ (LaRue 2014). Upravo

¹⁸¹ Dubravka Ugrešić is a Croatian writer living in Amsterdam, which, as she remarks, tongue firmly in cheek, “is just the sexiest thing ever.” Ugrešić is always the first to subvert her own glamour.

ta samokritika vlastitog povlaštenog položaja, dodatno potvrđuje autoričinu autentičnost, intelektualnu britkost i beskompromisnost. LaRue komentira da bi se koji drugi pisac mogao držati herojske priče o progonu u kojoj nastupa kao „buntovni heroj, predstavnik istine i pravde koja se suprotstavlja tiranije. Ugrešić nema takvih iluzija. Ona instinktivno napada samodopadnu pravednost, prije svega u samoj sebi“¹⁸² (LaRue 2014). Samo-kritika vlastite prestižne pozicije tako tu poziciju samo čini još prestižnijom. Zanimljivo je da LaRue nato razmišlja o tome je li Ugrešić „fenomen koji se može dobro tržiti“¹⁸³ ili ne, pa zaključuje da ne spada ni u jednu marketinšku nišu. Kao dokaz navodi samu Ugrešić koja tvrdi da pisanje u malom jeziku iz transnacionalne pozicije „nije zvanje, već dijagnoza“¹⁸⁴. Iako sigurno stoji da je prostor za pisce iz malih jezika na internacionalnom polju ograničen i teško dostupan, pozicija autsajdera je jedna od ponuđenih te su oni koji se kroz nju profiliraju simbolički bogato nagrađeni. Tako se Ugrešić sa pozicije marginalnosti i „autsajderstva“, zapravo upisuje u centar internacionalnog polja, u njegov glavni tok.

Dubravka Ugrešić u svojim kulturno brokerskim esejima prevodi Balkan, bivšu Jugoslaviju, Hrvatsku za zapadno tržište. U tim se esejima također predstavlja kao buntovnica i autsajderka, koja se suprotstavlja nacionalističkim hrvatskim/balkanskim vlastima i cjelokupnoj kulturi divljaštva i neciviliziranosti. No, s te se autsajderske pozicije opet se upisuje u centar internacionalnog polja – njena kritika Balkana u internacionalnom se kontekstu poklapa s potvrđivanjem Zapadnih vrijednosti i stereotipa o Balkanu. Do slične situacije dolazi i kada piše kao zastupnica imigranata i drugih obespravljenih, budući da i tada često puta potvrđuje zapadne stereotipe. U sljedećem poglavlju predstaviti ćemo je iz navedenih uloga kao kulturnog brokera koji prevodi Balkan i imigrante za zapadnu publiku.

¹⁸² [A] rebellious hero, the champion of truth and justice in the face of tyranny. Ugrešić has no such illusions. She instinctively attacks self-righteousness, above all in herself.

¹⁸³ marketable phenomenon

¹⁸⁴ that is not a profession—that is a diagnosis

4.3. Kulturna brokerica: Balkanci, imigranti, obespravljeni

4.3.1. Na Balkanu ništa novo

Kritika vlastitih domovina, nezaobilazan je dio disidentskih opusa. No, kritika vlastite domovine na Zapadu može odigrati drugačiju ulogu od one koju bi odigrala na domaćem terenu. Izrečena unutar domaće zajednice ta kritika može biti subverzivna, no izrečena na Zapadu ona se može uklopiti u projekt nekritičke promocije zapadnih demokracija, potvrditi balkanističke i eurocentrističke predrasude o barbarskim Drugima, paternalistički stav prema „nerazvijenima“, „univerzalnost“ zapadnih vrijednosti ili moralnu superiornost Zapada. Eseje Dubravke Ugrešić karakterizira pripovjedni, anegdotalni ton i literarna sredstva poput ironije, karikature, groteske, hiperbole. Kao takvi njeni kasniji eseji često korespondiraju s balkanističkim diskursom (usp. Todorova 2001)¹⁸⁵, budući da je u njima Balkan predstavljen kao karikirana, čudnovata pokrajina koju definira odnos razlike prema Zapadu.¹⁸⁶ Kulturna i politička kritika Dubravke Ugrešić tako u isto vrijeme potvrđuje dominantne vrijednosti zapadnih liberalnih demokracija.

U mnogim slučajevima interpretacija eseja Dubravke Ugrešić ovisna je od konteksta, a kritika „domovine“ ne može se automatski izjednačiti s potvrdom zapadnih vrijednosti i reprodukcijom balkanizma – sve ovisi od toga u kojem kontekstu čitamo njen tekst. Uzmimo za primjer esej Kratki prilog povijesti nacionalnih književnosti iz zbirke *Zabranjeno čitanje* (2001) u kojem spisateljica oštro satirizira hrvatski odnos prema jeziku i kulturi. Nemilosrdno se izruguje jalovom nacionalnom ponosu: „Hrvati su kao mali narod posve razumljivo opsjednuti veličinama. U svome

¹⁸⁵ Todorova definira balkanizam kao diskurs koji održava predodžbu o Balkanu kao unutrašnjem Drugom Europe i civiliziranog svijeta općenito. Percepcija Balkana kao polurazvijenog, polukolonijalnog, poluciviliziranog, brutalnog, plemenski i politički nestabilnog prisutna je kao vanjska percepcija, ali i kao samo-percepcija (Todorova 2001). Iako su i balkanizam i orijentalizam (Said 1978) namijenjeni održavanju Zapadne dominacije, Orient se vezuje za označitelje ženstvenosti, iracionalnosti, čulnosti, a Balkan za stereotipne označitelje „muškosti“, kao što su ratništvo, borbenost, okrutnost. Uz metaforu „most“, koja utjelovljuje „prijelazni“ položaj Balkana između Zapada i Istoka, jedna od najpopularnijih balkanističkih sintagmi je i „bure baruta“. Iako je izraz nastao u prvoj polovici dvadesetog stoljeća s raspadom velikih imperija i činjenicom da su događanja na Balkanu bila povodom (iako ne uzrokom) za početak Prvog svjetskog rata, stereotip se reproducira i danas. Balkan je redovito predstavljen kao područje uzajamne mržnje među narodima, naslijeđenih etnički i religijskih konflikata. Pri tome se u obzir ne uzima utjecaj interesa velikih sila koji je od presudne važnosti za razumijevanje geopolitičke situacije i sukoba na Balkanu. Jedan od najpoznatijih predstavnika suvremenog balkanizma je američki novinar Robert Kaplan s uspješnicom *Balkan ghosts* (Kaplan 2005).

¹⁸⁶ Negativno kritike nisu rezervirane isključivo za „zemljake“, nego i za neke druge „nacije“, prije svega Amerikance. Njene kritički i ironijski obojane refleksije Amerikanaca nisam tematizirala, budući da je uloga kulturne prevoditeljice Balkana presudna za pozicioniranje unutar polja.

govoru rado upotrebljavaju sintagme kao na primjer „duhovna gromada“, „moralna klisurina“, „gigant duha“, „hrvatski velikan“ (Ugrešić 2001, 137). Ironizira političku ideologizaciju jezika i književnosti: „Hrvatskim piscem vrijedi biti zbog važnosti samoga jezika, zbog njegove načelne ljepote, te zbog onomatopeje koje ni u jednom drugom jeziku na svijetu nema u tim količinama. Naročito je nema u srpskome“ (Ugrešić 2001, 133). Bira i ističe bizarne i groteskne citate iz hrvatskog medijskog prostora, kao što je izjava „jednog od znamenitih hrvatskih intelektualaca“ da se hrvatska književnost voli kao što majka voli „zaostalo dijete, krhko, slabo, boležljivo i udaljeno iz razreda supertalentiranih“ (Ugrešić 2001, 137) i sl. Esej je datiran 2001., godine kada je Hrvatska doživjela velike političke promjene i nastup prve socijalno-demokratske vlade. Uz dataciju ne stoji i mjesto objave, iako je interpretacija ovisna upravo od konteksta i adresata. U hrvatskom kontekstu, u kojem je te godine zavladała posvemašnja atmosfera promjene, takav tekst može ukazati na uporišta jednoulja i političke (zlo)upotrebe književnosti, koje tek trebaju doživjeti reviziju. No, u internacionalnom kontekstu u kojem Dubravka Ugrešić prevodi Hrvatsku za internacionalnu zajednicu, Hrvatska se prikazuje kao homogena i nepromjenjiva zajednica, koja se u deset godina, otkako je o njoj počela pisati, nije pomakla za pedalj.¹⁸⁷ Takvim esejem, koji temelji na izboru najbizarnijih dijelova hrvatske stvarnosti, Hrvatska se prikazuje kao homogena i nepromjenjiva, a to u internacionalnom kontekstu korespondira s balkanističkim slikama o poluciviliziranom i nepromjenjivom Balkanu, te ih potvrđuje.

Negativna kritika bivše zemlje prisutna je u svim esejističkim zbirkama Dubravke Ugrešić, no eseji se razlikuju po kontekstu u kojem su nastali te načinu prikaza postjugoslavenske stvarnosti. Razlika je jasnija u usporedbi ranijih eseja, kao što je *Kultura laži* (1995) i kasnijih eseja, kao što su zbirke *Nikog nema doma* (2005), *Napad na minibar* (2010) i *Europa u sepiji* (2013). U ranijim esejima obrađuje političke i društvene događaje, a pri tome se odnosi na konkretni geopolitički povijesni kontekst tuđmanovske Hrvatske, odnosno, devedesete godine na širem području bivše Jugoslavije. Zaključke podupire jasnom argumentacijom, nizom povijesnih usporedbi, podataka, referencija, citata i primjera iz javnog života. Takve eseje, koji pružaju izrazito negativnu sliku hrvatske/balkanske stvarnosti, ne možemo jednačiti s generalnim balkanističkim diskursom. U

¹⁸⁷ Rijetko je koja kultura posve homogena i nepromjenjiva, tako i Hrvatska. Heterogenost hrvatske kulture u 2000. predstavlja činjenica da su istovremeno s navodima koje citira Ugrešić u eseju postojale i alternativne institucije poput radija 101, časopisa Zarez i Feral Tribune, izdavačke kuće Arkzin i slično.

kasnijim zbirkama eseja s političke kritike prelazi na „kulturološke“ prikaze mentaliteta, običaja i navika „bivših zemljaka“ – a oni nisu prikazani kao dio točno određenog povijesnog konteksta, već kao dio esencijalističke, vječne, nepromjenjive balkanske naravi. U tim slučajevima možemo jasnije definirati prisutnost balkanističkog diskursa.

Iako je u svojim esejima obuhvatila dvadesetak godina burnog tranzicijskog razdoblja, njeni eseji od devedesetih do danas često predstavljaju isti mračni imaginarij tipskih predstava o Balkanu. U novijim esejima izostaje jasna politička ili kulturološka argumentacija, a opisi „zemljaka“ često funkcioniraju na razini impresija i „osobnih dojmova“ pri čemu su obilato poduprti groteskom, hiperbolom, karikaturom. Kao takvi neposredno reproduciraju set tipskih stereotipa o Balkanu. U jednom od eseja iz zbirke *Nikog nema doma* (2005) izruguje se običaju majke, kao i ostalih „zemljaka“ da na početku kakvog prekooceanskog telefonskog razgovora provjere koliko je sati „kod njih i kod nas“. Taj običaj objašnjava kao izraz opsjednutosti vlastitom pozicijom u svijetu i „nepokolebljiv[om] vjer[om] da su geopolitički neobično važni“ (Ugrešić 2005, 58). U eseju *Govno* iz iste zbirke Ugrešić karikira običaj bivših Jugoslavena da svaku kulturni fenomen, roman, film ili dramu opišu riječju „govno“ ne bi li hinjenom erudicijom istaknuli vlastitu uzvišenost. Riječ je o satiri i karikaturi, no ti groteskni prikazi balkanskog stanja uma korespondiraju i s balkanističkim imaginarijem. Još jedan od primjera iz *Zabranjenog čitanja* je i esej *Amsterdam, Amsterdam* u kojem uspoređuje korištenje umanjenica u nizozemskom jeziku, s uvećanicama koje pak koriste njeni „bivši zemljaci“. S naklonošću i razumijevanjem obrađuje prvi običaj, dok se prezrivo odnosi prema drugome:

Jer, za razliku od Amsterdamaca mnogi moji bivši zemljaci u svakodnevnom govoru obrću augmentative. Ljudina (pravi, veliki muškarac), ženetina (loša, pokvarena žena), ručerda, kučerina, tjelesina, vojničina, velikan... Jezični gigantizam pomaže mojim zemljacima da se osjećaju većima. Kao veliki ljudi moji zemljaci doživljavaju svoj okoliš kao neprijatan i neprijateljski. Deminutivi pomažu Amsterdamcima da se osjećaju manjima. Kao mali ljudi Amsterdamci doživljavaju svoj okoliš kao lekker, mooi i gezelig“ (Ugrešić 2005, 140).

Takav portret skromnih Nizozemaca i neutemeljeno bahatih „zemljaka“ nije podržan kulturološkom, psihološkom ili bilo kakvom drugom argumentacijom, već se povodi logikom gotovo automatskog pripisivanja negativnih konotacija „zemljacima“.

Posebno poglavlje zaslužio bi odnos prema jugo-muškarcima koji graniči s mizandrijom. Jugo-muškarci se rijetko pojavljuju kao individue, a češće kao homogenizirana masa intelektualno ograničenih, neodgovornih i nezrelih nasilnika. Izrijeком im se pripisuje odgovornost za rat¹⁸⁸, a putem karikiranih portreta dolazi do krajnje simplifikacije koju prati dubok prezir i antipatija. Slike bezumnih barbara, seljačina i primitivaca također korespondiraju s balkanističkim diskursom. Evo primjera iz najnovije knjige eseja *Europa u sepiji* (2013):

Stanovnici jugo-zone, u pravilu muškarci, mrze mnoge i mnogo što, malo koga, zapravo, vole, ali tvrdoglavo i iracionalno zahtijevaju da drugi vole njih. Na razumno pitanje zašto bi njih netko trebao voljeti, i što je, uostalom, s ljubavnim reciprocitetom, neće se zbuniti, imaju spreman odgovor, dobro pamte trenutke bezuvjetne ljubavi. Pamte majčino gugutanje – Tko se to mami pokakio, a? Pamte svoje veselo lamatanje nožicama i nemušto priznanje – Gu-gu-gu-ja-sam-se-to-mami-pokakio. Lamataju nožicama, osmjehuju se, iščekuju novi izljev majčinog gugutanja. Taj veličanstveni trenutak zauvijek je zafiksiran u njihovu pamćenju. Zbog njega, zbog tog trenutka, zadovoljno ispuštaju govna sve do svoje smrti. I eto formule njihova uspješnog preživljavanja: govno do govna – i pogača i palača (Ugrešić 2013, 176–177).

Balkanističkom imaginariju odgovara i epizoda iz romana *Ministarstvo boli* u kojem četica nekadašnjih Jugoslavena slavi Dan republike, te ga završava u tipičnoj sceni balkanske egzotike. Jedan od slavljenika nakon recitacije Krvave bajke Desanke Maksimović obuzet očajem i u stanju emocionalnog rastrojstva ponavlja slavnu scenu iz kultnog filma Sakupljači perja:

Završivši zadnji stih, Uroš se strovalio na stolicu. Nitko nije progovorio ni riječ. Samo je Ante i dalje tiho prebirao po harmonici. A onda je Uroš izvadio iz džepa novčanicu od dvadeset pet guldena, pljunuo u nju i zalijepio je na Antino čelo. Harmonika je zamuknula. Uroš je žestoko tresnuo šakom po čaši ispred sebe razbivši je u komadiće, i zatim udario čelom o stol. Vidjela sam kako Uroš odiže glavu, kako se niz njegovo lice slijevaju tanki mlazevi kriv. Čula sam vrisak [...]“ (Ugrešić 2004, 100).

¹⁸⁸ Usporediti eseje iz zbirke *Kultura laži* i esej *Toys for boys* iz zbirke *Napad na minibar*. U tom se eseju rat prikazuje kroz pojednostavljenu karikaturu neciviliziranosti i divljaštva balkanskih muškaraca; iako spisateljica na jednom mjestu napominje da su uzroci rata kompleksniji nikada ne započinje analizu tih uzroka.

Ponavlja se poruka o ukletom Balkanu koji jednostavno ne može bez svađe, nasilja, vrele krvi, Balkanu koji je određen svojim povijesnim prokletstvom stoljetnih ratova i razmirica. Roman *Ministarstvo boli* zaključuje se bujicom kletvi, kroz koje se glavna junakinja vraća materinjem jeziku kada više ne može izdržati samonametnutu izolaciju u Amsterdamu. Kletve služe kao metonimijska zamjena za izgubljeni zajednički jezik, ali i izgubljenu zajedničku stvarnost. Situaciju u kojoj se povratak kući zamjenjuje povratom u jezik zlobe, budući da kletve služe da bi se nekome poželjelo zlo, što se također se uklapa u balkanistički prikaz Balkana kojeg definiraju sukobi i iskonska međuetnička mržnja.

Eseje u kojima se Balkan, Hrvatska i postjugoslavenska regija prikazuju kao nepromjenjivo necivilizirano možemo naći i u zadnjoj zbirci *Europa u sepiji*. U eseju *La vida es sueno* uspoređuje dva snimka balkanskog nasilja s youtubea, jedan prikazuje Šešeljev govor prije sedamnaest godina, drugi beogradske demonstracije protiv osamostaljenja Kosova: „Zar je moguće da već dvadeset godina gledam iste kadrove? Hej, dvadeset godina! Zašto se već jednom ne skinem sa svega toga? [...] Odakle taj košmaran osjećaj uklete sadašnjosti, a vrijeme pouzdano prolazi, prošlo je zaboga, već toliko godina!“ (Ugrešić 2010, 88). Ta nepromjenjivost ponavlja se i u eseju *Hrvatska vila* gdje se ulazak u Hrvatsku opisuje kao ulazak u „mrkli *Mrak*“ (Ugrešić 2013, 66), a hrvatska svakodnevnica prezentira nabranjem zla i jada: uloga branitelja u hrvatskom društvu i zataškani zločini nad Srbima, oslobađanje Ante Gotovine i simboličko opravdanje ratnih zločina, silovanje djevojke u Podstrani koja je slavila trijumf Ante Gotovine, dijeljenje pomoći socijalnim slučajevima, odsustvo smisla u životu zagrebačkih prijatelja, i tako naprijed (Ugrešić 2013). I u ovim se slučajevima utemeljena društvena kritike prepliće s tipiziranim slikama o nepromjenjivom, uvijek istom balkanskom divljaštvu.

„Autsajderska“ pozicija Dubravke Ugrešić se tako može čitati na dva načina: i kao kritika društveno-političke stvarnosti, ali i kao reprodukcija dominantnog načina govora o Balkanu. Interpretacija ovisi i o kontekstu u kojem se čitaju tekstovi: u internacionalnom kontekstu njena se kritika ne suprotstavlja uvriježenim pogledima na Balkan, već ih potvrđuje. U sljedećem poglavlju

analizirat ćemo kako kao kulturna brokerica u svojim esejima predstavlja imigrante i obespravljene slojeve društva.

4.3.2. U imenu imigrantskog plemena: prvo glasnogovornik, nato mizantrop

Odnos prema imigrantima, obespravljenima i marginaliziranim jedna je od središnjih točki esejističkog opusa Dubravke Ugrešić. U svome pisanju o imigrantima autorica zauzima poziciju kulturnog brokera koji prevodi imigrante za svoju čitateljsku publiku. Ciljni čitatelj je obrazovani građanin, predstavnik većinske zajednice, srednje klase, stanovnik urbanog središta, koji s imigrantima nema neposrednog doticaja. Zato ih može upoznati preko informatora koji govori oba jezika te predstavlja most između društvenog centra i periferije. Ugrešić tako nastupa s dvojne pozicije, kao ona koja govori jezik i jedne i druge skupine, iako ne pripada u potpunosti ni jednoj od njih. Pokazat ćemo dvojnost njenog pristupa imigrantima: s jedne strane ukazuje na njihovu nevidljivu sistemsku potlačenost, te tako promovira razumijevanje i prihvaćanje, dok s druge strane, osobito pri susretu s jugo-imigrantima, aktivira tipizirane predstave o razlici između Istoka i Zapada. Kao netko tko objedinjuje obje uloge, Ugrešić u određenim esejima nastupa sa pozicije marginalnosti, drugi put sa većinske, elitne pozicije, jedanput je zagovornica imigranata, drugi put ih gleda s druge strane klasne ograde.

Atraktivnost pisanja Dubravke Ugrešić leži u tome da ne prikazuje imigrante kroz idealiziranu sliku o ugnjetavanim žrtvama, već tematizira upravo one motive kod kojih mnoge lijevo-liberalne analize uzmiču za zid političke korektnosti. To znači da se između ostalog bavi i kulturnom neasimilacijom, nepomirljivim kulturnim normama, religijskim dogmatizmom, izolacijom i samo-izolacijom, delikvencijom i kriminalom. Tako neposredno oslovljava mnoge Zapadne stereotipe i strahove, a navedene probleme predstavlja kao rezultat pogrešnog djelovanja i jedne i druge zajednice. S jedne strane upozorava na ulogu Zapada: sistemskog ugnjetavanje imigranata, iskorištavanje jeftine radne snage, stigmatiziranje sa strane većinske zajednice. Istovremeno kritizira i imigrante, njihov vlastiti nacionalistički i religijski dogmatizam te represivne tendencije kojima reproduciraju rodne nejednakosti. Tako ukazuje na nezaustavljivi mehanizam reprodukcije obrazaca potlačenosti u kojoj sudjeluju i imigranti i „domaći“. Jedan od primjera takvog provokativnog portretiranja imigranata je poglavlje romana *Ministarstvo boli*, pisano u 3. licu

množine, u kojem progovaraju imigranti, i to upravo kroz negativne slike i stereotipe (delikvencija, kolektivizam, religija kao centralno okupljalište zajednice, ugnjetavanje žena, velike obitelji, nečistoća ...):

Mi smo barbari. [...] Mi putujemo zapadno i uvijek stižemo istočno, i što smo pošli zapadnije, to smo stigli istočnije, naše je pleme proketo. [...] Živimo u mnogoljudnim stambenim zgradama jeftine gradnje, u naseljima koja se nižu oko centra grada poput ključeva na metalnu koluđu što visi o pojasu gospodara zamka. Neki ta naselja zovu getima. [...] Mi smo gubitnici, trajno priključeni na megakrvotok zemlje koju smo s mržnjom napustili. [...] Mi imamo djecu. Mi se opasno razmnožavamo. [...] Naša djeca su klonovi: muška djeca su muškarčići, odljevci svojih očeva, ženska djeca su ženice, odljevci svojih majki. Hranu dovlačimo iz basisa, aldijske, lidla, dirkvandebroeka. Tamo kupujemo zalihe, kupujemo jeftino, veliko, i naveliko. Za razliku od njihovih, naše su radnje prljave. [...] Naše ribarnice smrde po ribi. Naše mesarnice mirišu po krvi. [...] Osim greškom, turisti nikada ne zalaze u naša naselja. [...] Nas se rijetko može vidjeti u centru grada. Držimo se svoje zone, tu se osjećamo sigurni, tu smo svoji sa svojim. [...] Mi gazimo po psećim i ljudskim govornima, mi se rano ujutro i kasno noću mimoilazimo s gradskim štakorima. [...] Naši mladići su divlji, podmukli i puni srdžbe. [...] Policija nikada ne zalazi u naše zone, pušta da nas krici naših sinova izjedaju kao kiselina. Naši mladići brzi su na nožu, nož kao da je srastao s njihovom rukom. [...] I uvijek su zajedno, u čoporu, kao seoski psi. [...] Naši muškarci glođu svoju bogomolju po cijeli dan, kao psi svoju kost (Ugrešić 2009a, 252–254).

Provokativnost odlomka je u ponavljanju stereotipa o razlici između Istoka i Zapada, civiliziranih i neciviliziranih, domaćina i imigranata, u kolektivizaciji subjekta kojem se oduzima individualnost, što odražava uvjerenje da su „svi isti“. Negativna slika imigranata je naglašena, čak prenaplašena, čime se izaziva politička korektnost i postavlja pitanje kako tumačiti tekst: kao grotesku, ironiju, kritiku ili pak subverzivnu afirmaciju stereotipa ne bi li se njome izazvala neugoda i posljedično preispitivanje utemeljenosti tih negativnih slika? Jasno pitanje ne dobivamo. Istovremeno su imigranti konstruirani kao tragični subjekt čime je portretu pridodan element empatije: „Povratak u zemlje iz kojih smo došli, naša je smrt, ostanak u zemljama u koje smo stigli, naš je poraz. [...] [T]renutak odlaska naš je jedini trijumf“ (Ugrešić 2009a, 255). Izmjenjujući pozicije, s jedne strane potvrđujući, s druge propitujući stereotipe, Ugrešić ispisuje efektan tekst, kojeg nije moguće raščlaniti samo iz jednog ugla.

Ali, kompleksnost prikaza i empatija koje možemo očitati iz navedenog primjera iščezava u nekim drugim esejima, osobito kada su objekt opisa jugo-imigranti¹⁸⁹, prije svega muškarci. U eseju *Spektakularna figa* iz zbirke *Europa u sepiji* opisuje grupu zemljaka u Amsterdamu, pri čemu naglašava slične tradicionalne rituale koje je zahvatila monologom u *Ministarstvu boli* (rodno ekskluzivna druženja, hodanje u čoporu, kolektivna nadmudrivanja i nadjačavanja, isl), no oni se u ovom slučaju prikazuju bez empatije i prizvuka tragike, s direktnim čistim prezirom. „Usamljeni primjerak“, izvan čopora „izaziva u promatraču nejasan osjećaj invalidnosti promatranog objekta“, dok ga je unutar čopora moguće razumjeti samo kao tupasti, deindividualizirani klona vlastite kulture: „Njihova lica su bugačice koje su upile lica muškaraca s kojima su rasli, jedno se preslikava u drugome“ (Ugrešić 2013, 168).¹⁹⁰

U mnogim esejima Ugrešić ne dijeli između imigranta na kulturnoj ili etničkoj razini, već im pristupa iz klasne perspektive kao pripadnicima iste zajednice – zajednice obespravljenih. Tako upozorava na sistemsko ugnjetavanje, ali i na ideologiju kulturne razlike, religijskih i etničkih identiteta koji zakrivaju transetničku/transreligijsku sistemsku podjarmljenost. Slijedi primjer iz eseja *Uvod u robovlasničko društvo* iz zbirke *Napad na minibar*:

[S]ve ove ljude ujedinjuje ista klasa. Svi su oni ovdje – i bijeli Nizozemci, i tamnopusi Marokanci, i crni Surinamci, i žuti Kinezi – odjeveni u istu odjeću, čija cijena ne prelazi desetak eura, svi imaju isti ukus, svi kupuju iste jeftine sofe, iste plastične igračke za svoju djecu, iste televizore, svi nose iste satove. Svi su oni „smeće“, trash, lišeno svijesti o vlastitome položaju. Lukavi političari i još lukaviji popovi podmetnuli su im igračku: pravo na religijski i etnički identitet. Turcima se čini da je neobično važno to što su Turci, Nizozemcima to što su Nizozemci, Hrvatima to što su Hrvati, Srbima to što su Srbi“ (Ugrešić 2010, 62).

¹⁸⁹ Jugoslavenski imigranti se redovito pojavljuju uz uvjerenje da se „svoga“ može prepoznati, odnosno, da su „naši“ uvijek isti, ali i da autorica ima potrebno znanje i oko da ih prepozna i „prevede“ drugima. Kroz sve esejističke zbirke i romane *Ministarstvo boli* i *Muzej bezuvjetne predaje* provlače se dva tropa. „Naši“ su oni koji nose „pljusk na licu“ te hodaju ili zvjeraju poput zečeva. Obje figure predstavljaju gubitnike, poražene i one koji su izgubili dostojanstvo: „Naši su hodali uokolo s nevidljivom pljuskom na licu. Imali su onaj pogled iskosa, „zečji“, onu posebnu vrstu napetosti u tijelima, onu životinjsku zamrlost koja njuška zrak oko sebe ne bi li odredila s koje strane dolazi opasnost. Naše je izdavalala neka osobita nervozna sjeta na licima, malko zatamnjen pogled, sjenka odsutnosti, neka jedva vidljiva unutrašnja pogurenost (Ugrešić 2004, 21).

¹⁹⁰ Suprotstavlja im pojavu Andreja Pejića, manekenskog transvestita, koji prema njoj djeluje subverzivno, kao ispružena figa vjeri i nacionalizmu, kao „glamurozno svjetlo za desetine tisuća jugoslavenske djece koja su se s ratom rasula po svijetu“ (Ugrešić 2013, 170–171). S druge strane Pejića možemo promatrati i kao simptom opsjednutosti vitkim tijelom i robnim luksuzom kao karakteristika kapitalizma.

U citiranom primjeru autorica nastupa kao predstavnik i zagovornik imigranata, ali se ne izjednačava s njima. Dapače, čini se da je (klasna) razlika između nje i njih upisana i u naslovu zbirke: spisateljica je locirana u centru, u hotelu s minibarom, a oni daleko od očiju javnosti na marginama društva¹⁹¹. No, u zadnjoj zbirci *Europa u sepiji* autoričino medijatorstvo prelazi u neposrednu identifikaciju s obespravljenima, putem čega autorica preuzima i poziciju njihove marginalnosti. U eseju *Fatalna privlačnost* tako izjavljuje: „Da, ja sam *korakorea*, jeftina riba“ (Ugrešić 2013, 131) pri čemu se referira na vlastitu potplaćenost kao intelektualke i spisateljice. Izvorne *korakorea* su, kako saznajemo ranije u eseju, jeftine prostitutke od dvanaest i više godina koje se prodaju za džeparac i „oboljevaju od veneričnih bolesti“ (Ugrešić 2013, 129). U eseju *Skok s mosta* uspoređuje se s britanskim mladima koji su u pljačkaškim protestima iz 2011. poharali Britaniju. Opet izjednačava njihovu obespravljenost s vlastitom: „A ja, koja bi prema svim pretpostavkama trebala stajati na drugoj strani – u ovome sam času mnogo bliža klincima nego što bi to itko od njih mogao zamisliti [...]. Ni ja nisam priželjkivala ovakav život, i meni se ovakav dogodio“ (Ugrešić 2013, 158). Emocionalni naboj priče o deprivilegiranim članovima društva iskorištava se da bi se dodatno dramatiziralo autoričin položaj i priču. Progovarajući u ime onih čiji se glas ne čuje autorica stavlja vlastitu priču u prvi plan, te preuzima dio njihovog žrtvenog identiteta kako bi pridala dodatni kredibilitet vlastitoj priči o mucu i patnji.

Prema Hugganu marginalnost je danas popularna i isplativa tržišna kategorija (Huggan 2001). Svrstavanje privilegirane egzilantice uz bok onima koji nemaju pravo javnog glasa, nagrađeno je simboličkim kapitalom, pa recenzenti zbirke *Europa u sepiji* predstavljaju autoricu kao žrtvu/heroja koja se svrstava u grupu gubitnika (Luketić 2013), „investira u krivudave i grbave sporedne ceste kojima putuju isključeni“¹⁹² (Stuhr-Rommereim 2014), odnosno, zbog vlastite marginalnosti osjeća „naklonost [...] prema drugim tipovima 'gubitnika' – idealistima, muškarcima i ženama iz podzemlja, prevoditeljima – koji su redovito prisiljeni na nevidljivost“¹⁹³ (LaRue 2014).

¹⁹¹ Na ovom zapažanju zahvaljujem mentoru Deanu Dudi.

¹⁹² She is invested in traveling the winding, bumpy back roads of the excluded.

¹⁹³ sympathy with other types of “losers”—idealists, maladjusted underground men and women, translators—who are so frequently forced into invisibility

U zadnjim knjigama eseja, prije svega *Europa u sepiji* i *Napad na minibar* Ugrešić promatra imigrante i kao predstavnica većinske skupine koja ne razumije njihovo polucivilizirano ponašanje; no uzrok tome nije promijenjen odnos prema imigrantima, već pojava mizantropije kao primarnog odaziva na vanjsku okolinu. Autorica kritizira svekoliko pučanstvo, a unutar toga i vrlo često mlade imigrante kojima manjka poštovanja, bontona i dobrog ukusa. Iako se radi o generacijskoj optici i jednom od najpoznatijih narativa „u moje vrijeme je bilo drugačije“ kroz njih se reproduciraju negativni stereotipi o imigrantima kao poluciviliziranim spodobama bez vlastite individualnosti. Esej *Moje uho-šovinist, moje oko-mizantrop* (Ugrešić 2010) popis je svakodnevnih ojađenosti: mladi je guraju na ulici, napjev mujezina trešti iz mobitela djevojke s hidžabom, prodorni glasovi mladih Kineskinja i Marokanaca paraju joj uši, vrijeđaju je raspjevani biciklisti i nenadareni ulični svirači, djevojke stavljaju gola stopala na stol (i to uz zdjelicu s juhom!), žene se šminkaju u javnom prijevozu... Osjećaj uvrijeđenosti i povrijeđenosti nadilazi razumijevanje za obespravljenе i marginalizirane. U epizodi iz eseja *Muzej sutrašnjice* (Ugrešić 2013) autoričin bijes pobuđuju blagajnice koje ne znaju što je koleraba:

I mislim o tome kako se identična scena s kolerabom dogodila već tri puta, a pritom su kasirke bile različite. [...] A onda se pitam jesu li kasirke obavezne da nauče nazive svih namirnica koje se prodaju u samoposluzi u kojoj su zaposlene. A onda se pitam kako to da nisu barem znatiželjne, a zatim odustajem, jer shvaćam da tražim previše. Većina kasirki su djeca, ili barem izgledaju kao djeca, mnoge od njih nose hidžabe. Zašto ja mislim da bi ih trebala zanimati obična repica, kada je njihova sudbina odavno zakodirana, kada je sama kasirka proizvod, kada je u nju utisnut njezin bar-kod, barcode, strichcode, štrih-kod, code a barres, codice a barre, čarovy kod. Da, uskoro će naći kakvog mužića, izroditi s njime djecu, djeca će skakati oko ove ili slične samoposluge [...] (Ugrešić 2013, 85–86).

U ovom slučaju uz generacijsko vrši se i klasno i kulturno separiranje: društveni „proizvodi“ koji je vrijeđaju su neuki, glupi i nose hidžabe. Ako je u prošlim esejima govorila i s pozicije imigranata i s pozicije većinske zajednice, u ovom eseju prelazi na stranu elitne većine koja se snеbiva nad manjinom. U istom eseju nastavlja:

Nagao udar mizantropije ostavlja me bez daha pri slučajnom pogledu na stražnjicu uguranu u preuske traperice i zlatan lančić koji svjetluca oko nožnog zaglavka. Noga je obučena u sandalu s visokom potpeticom i u prozirnu najlonsku čarapu. Jeftini najlon prigušuje sjaj zlatnog lančića, grubost zapuštenih peta i crvenilo laka na noktima. Ustavši sa stolice, stražnjica i zlatan lančić oko zaglavka bodro kreću prema WC-u (Ugrešić 2013, 86).

„Ukus svrstava i svrstava onoga tko svrstava“¹⁹⁴ (Bourdieu 1984, 6). Ukus je prema Bourdieu temeljni marker klase te ga u toj funkciji možemo promatrati u navedenom primjeru. Izrazi poput „ugurana stražnjica“, „preuske traperice“, „jeftini najlon“, „grubost zapuštenih peta“ signaliziraju da spisateljica preuzima ulogu arbitra, te ocjenjuje objekt svog opisa kao osobu od neukusa koja čak nije ni svjesna vlastite degradacije, budući da u njoj „bodro“ korača. Autorica ovdje nije predstavnik deprivilegiranog imigrantskog plemena, već drugačije, visoke kulture. U sljedećem poglavlju preispitat ćemo je upravo kroz tu ulogu.

4.4. Predstavnik visoke kulture

4.4.1. Elitistkinja u obrani „prave“ kulture i „pravih“ vrijednosti

Uz ulogu disidentice i kulturne brokerice, Dubravka Ugrešić pozicionira se i kao predstavnik, odnosno, zaštitnik visoke kulture. Sve tri uloge uvijek se preispisuju s pozicija autsajderstva, kroz koje se Ugrešić kao netko tko uvijek ide protiv glavnog toka. To je uloga koja se oblikuje nešto kasnije u njevoj karijeri. U jugoslavenskom polju naime kreće iz pozicije visoke književnosti, a pri tome se poslužuje elementima iz popularne kulture i književnosti. U svom prvom romanu i velikom književnom hitu *Štefica Cvek u raljama života* (1981) kombinira materijal, sadržaje, žanrove i vizualne forme popularne kulture (ljubavni i kućanski savjeti, diskurs ženskih časopisa, žanr romanse, ikoničke oznake za šivanje iz časopisa-priručnika), sa tehnikama „visoke“, „ozbiljne“ književnosti. Konkretnije, popularnom materijalu pristupa na postmodernistički način, kroz parodiju, pastiš i metafikciju. Na temelju romana snimljen je i izuzetno popularan film za kojeg je zajedno s režiserom Rajkom Grlićem napisala scenarij (1984). Iako roman parodira popularnu kulturu te se prema njoj odnosi porugljivo, on nije antagonistički u smislu da se predstavlja kao opozicija popularnome. Upravo suprotno, s popularnim je u kreativnom dijalogu i

¹⁹⁴ Taste classifies, and it classifies the classifier.

s njime se poigrava. Pozicija autorice je zato elitna, ali ne opozicijska ili oporbena. To možemo objasniti time što se roman odnosio na jugoslavenski socijalistički kontekst u kojem je cvjetao jugoslavenski tip potrošačke, masovne i popularne kulture, ali su ujedno postojale i jasne granice između popularne i elitne autonomne umjetnosti koju nije trebalo braniti. Upravo zato se i elitna kultura mogla poigrati s popularnim bez straha da će time biti ugrožena.¹⁹⁵

Točno dvadeset godina nakon izlaska prvog romana Ugrešić izdaje esejističku zbirku *Zabranjeno čitanje* (2001) u kojoj se vrlo jasno i otvoreno postavlja protiv popularne kulture i književnosti, i to s branika visoke kulture. Transformaciju njene pozicije moguće je razumjeti promjenom strukture polja u kojem se nalazi. Prelaskom u internacionalno polje Ugrešić se našla u prostoru u kojem elitna autonomna književnost uzmiče pred širenjem tzv. *middlebrow* strukture koju smo definirali u prvom poglavlju. *Middlebrow* slobodno kombinira visoko i nisko te se povodi tržišnim mehanizmima proizvodnje i distribucije, ali i tržišnom legitimacijom te vrednovanjem literature. Između ostalog, unutar *middlebrow* polja Ugrešić ne može imati jednako prestižnu poziciju kao što je zauzima unutar polja koje je jasno hijerarhizirano na visoki i niski pol. Budući da simbolički kapital elitne književnice vrijedi samo unutar prostora elitne kulture, braneći elitnu kulturu Dubravka Ugrešić zapravo brani i vlastitu poziciju na literarnom polju¹⁹⁶.

Esejistička zbirka *Zabranjeno čitanje* posvećena je analizi američkog književnog tržišta i oštroj kritici mehanizama koji ukidaju jasnu hijerarhiju između dobrog/lošeg, visokog/ niskog, popularnog/elitnog.¹⁹⁷ Treba primijetiti da se Dubravka Ugrešić pozicionira kao predstavnik visoke kulture, tek nakon što je proglašava ugroženom. Tako opet nastupa iz pozicije buntovnice, autsajderke i marginalke, koja se suprotstavlja većini te staje u obranu „pravih“ vrijednosti.

¹⁹⁵ Kako se literarno polje te odnos između „visoke“ i popularne kulture u međuvremenu promijenio pokazuje Maša Kolanović putem komparativne analize različitih naslovnica romana *Štefica Cvek u raljama života* u posljednjih dvadeset godina (Kolanović 2006).

¹⁹⁶ Zahvaljujem Deanu Dudi na ovoj opasci.

¹⁹⁷ U zbirci *Zabranjeno čitanje* autorica se afirmira se i kao kulturni broker, budući da su analize kulturnog i književnog tržišta vezane za kulturne usporedbe između Istoka i Zapada, odnosno, socijalističkog kulturnog polja i zapadnog, kapitalističkog. Kao kulturna brokerica Ugrešić najprije objašnjava Istok, a zatim uspostavlja originalne poveznice između socijalističkog i kapitalističkog modela književnosti. Oba modela, prema njoj, dijele određene formalne karakteristike i pravila, kao što su razumljivost i pristupačnost, upotreba realističkog modusa, isticanje moralističke i pedagoške dimenzije, te obavezni sretan završetak uz optimistički ton s proglašavanjem vjere u budućnost i posljedičnim katarzičkim rasterećenjem čitatelja.

Simbolički kapital u takvoj situaciji dolazi iz više izvora: najprije s pozicije visoke kulture, budući da ona usprkos realnoj ugroženosti i dalje nosi velik ugled u društvu, a zatim i s pozicije autsajderstva koja predstavlja vrijednosti moralne nepokolebivosti, integriteta, individualizma. Postavljajući se na branik Kulture time se također konstruira kao žrtva/heroj, koja ustraje na moralno ispravnoj poziciji, nakon što su drugi posustali. Ironično je da dodatni izvor simboličkog kapitala dolazi i sa strane tržišta, dakle upravo onoga kojeg osuđuje. Tržište naime rabi oznake elitne kulture kao tržišnu kategoriju, a od toga, htjela ili ne htjela profitira i autorica sama¹⁹⁸. Pri tome je svjesna opisanog mehanizma:

Tzv. ozbiljan pisac danas je neka vrsta ilegalca. On krije svoje visoke književne pretenzije i svoj književni ukus iz straha da će biti optužen za elitizam. I zaista, brojčano nadmoćniji promotori masovne kulture, cyber ekstatičari, kultur optimisti, antielitisti, spremno se bacaju na svakog „književnog gnjavatora“ koji drži na svome stolu Nabokovljevu fotografiju. „Gnjavator“, doduše, iz razloga dobrog ukusa sklanja Nabokovljevu fotografiju, jer je u međuvremenu postao tržišno-prodajna etiketa za knjige koje se „pakiraju“ kao anti trash, kao prava, elitna književnost (Ugrešić 2001, 241).

Od Zabranjenog čitanja nadalje autorica se pozicionira kroz oporbu popularnome. Zato su mnogi popkulturni fenomeni, kojima se bavi u kasnijim esejima, unaprijed otpisani kao jednodimenzionalni, štetni, nastali isključivo po diktatu tržišta.¹⁹⁹ Nastupajući sa elitističke pozicije Ugrešić previđa kompleksne odnose u polju popkulture, dvojna kodiranja i kontradiktorne politike, ironijska poigravanja, kao i mogućnosti različitih čitanja, a popkulturne proizvode čita doslovno te ih s gnušanjem odbacuje.

¹⁹⁸ Village Voice u recenziji knjige proglašava ju priznatim intelektualcem (Press 2003), a Boston Globe „literarnim gundalom“ (literary grumbler), odnosno, originalnim misliocem koji misli drugačije od svih (Ugrešić 2003b).

¹⁹⁹ Iznimka je esej *O ženskom kanonu* (Ugrešić, 2013) u kojem popkulturi pristupa s ozbiljnim interesom i otvorenošću. U analizu popkulturnog materijala ulazi kroz feminističku perspektivu koja joj omogućava uvidjeti subverzivne potencijale različitih ženskih popkulturnih junakinja (od Lare Croft do Marine Abramović). Između ostalog na ovom mjestu pripisuje popularnim žanrovima emancipatorni naboj: „Mnogi žanrovi, koji još prije tridesetak godina nisu bili smatrani vrijednima pažnje, postali su danas dio književnog i akademskog *mainstreama*. Čini se da mnogi od tih „subknjiževnih žanrova“ (termin koji je u međuvremenu izašao iz upotrebe!) imaju veću emancipatorsku funkciju od tzv. midkulture, kulture srednje klase, čiji predstavnici kupuju svakog novog Bookera, gledaju svakog novog Oscara, čitaju po jednu knjigu svakog novog nobelovca i posjećuju svaku razvikanu izložbu u MOMA i Tate Modern muzejima. *Lara croft* u kontekstu prevladavajuće kulture barbika pruža mnogim mladim ženama emancipatorski užitek“ (Ugrešić 2013, 212–213).

No, visoka kultura na koju se autorica referira u svojim kasnijim tekstovima, nije ista visoka kultura na koju se referirala u ranijim. U ranijim tekstovima visoka se kultura vezivala za intelektualno i umjetničko buntovništvo te avangardu. S time se autorica povezivala putem pisanja o primjerima iz književno-povijesne avangarde, ali i putem vlastitog prakticiranja društvenog buntovništva, najbolje ukoričenog u zbirci politički najprovokativnijih eseja *Kultura laži*. U zadnjoj fazi autoričinog esejističkog opusa, obrana Kulture ne dolazi više samo kao obrana intelektualne i umjetničke autonomije te prava na bunt, već i kao zagovor bontona, primjerenosti, građanskih vrijednosti i *statusa quo* općenito. U prošlom poglavlju pokazali smo primjere poziva na poštivanje bontona kojeg krše mladi, neodgojeni, imigranti. Tako dolazimo do transformacije u poimanju koncepta Kulture koju vrijedi braniti: ako se ona na početku autoričinog stvaralaštva povezivala s vrijednostima umjetničke avangarde, otpora i prijeloma s tradicijom, a prezirala kulturu građanstva i konvencionalnosti, sada su joj dodani upravo ti elementi kulture visoke klase: bonton, odgoj, ugladenost, primjerenost.

4.4.2. U akademiji: autorica kao ikona

Kao predstavnica visoke kulture Dubravka Ugrešić je osobito dobro afirmirana unutar akademije. Možemo pretpostaviti da je u akademiji visoka kultura zadržala povlašteniji status nego u javnoj sferi, iako se pregrada između visokog i niskog svakako urušava i na tom području. Zanimljivo je da se unutar akademije autoricu predstavlja i kroz romantičnu ulogu pisca-genija koji ima dostup do univerzalnih, transcendentnih istina. Akademija je autorici namijenila veliku pažnju²⁰⁰, a ikonski status koji je autorica zadobila unutar akademije prikazat ćemo kroz tekstove novozelandskog profesora Davida Williamsa, koji je autoričin prevoditelj te aktivni promicatelj i zastupnik na internacionalnom polju. Njegov pogovor engleskom izdanju *Napada na minibar*²⁰¹ (Williams 2011), kojeg je ujedno i preveo, primjer je izrazitog bezrezervnog štovanja autorice kao ikone. To se očituje kroz nekoliko primjera:

²⁰⁰ Usporediti popis izabranih akademskih članaka o Dubravku Ugrešić, navedenih na njejoj internetskoj stranici („Dubravka Ugresic - website“ 2015).

²⁰¹ Engleski prijevod *Napada na minibar* je *Karaoke culture* (Ugresic 2011), što također sugerira autoričin stav prema popularnoj kulturi. S tom knjigom bila je 2011. nominirana za National Book Critics Circle Award, američku nagradu prestižnog karaktera koja se podjeljuje djelima visoke književnosti

1. Forma Williamsovog teksta očiti je *hommage* karakterističnom esejističkom stilu Dubravke Ugrešić. Tekst je sastavljen je od kratkih crtica i anegdota, međusobno odvojenih i numeriranih brojevima; spajaju se po principu kolaža, asocijativno i tematski, iako mogu stajati i samostalno. Williamsov tekst također je prošaran Ugrešićkinim citatima.
2. Kao i Dubravka Ugrešić i Williams „nosi uvrede kao časna odličja“ pa ponosno ističe kratkovidnog kritičara New York Timesa koji je kritizirao zbirku *Američki fikcionar*. Dubravku Ugrešić konstruira se kao neupitna oznaka za kvalitetu, pa prema tome kritika autorice više govori o nedostatku kritičareva ukusa, a ne o njenom djelu. Predstavljajući sebe kao osobu koja, za razliku od drugih, može prepoznati kvalitetu njenog opusa, i William se konstruira kao osoba od ukusa.
3. Dubravku Ugrešić predstavlja pomoću romantičnog mita o piscu geniju drugačijem od običnih smrtnika i koji ima poseban pristup do transcendentnih „istina“. U jednoj od crtica prenosi događaj sa simpozija o arhivima gdje je vojsku teoretičara u zasjenio spisateljičin nastup – ne samo da je doživjela „pljesak koji je trajao mnogo duže od onoga kojeg nalaže uljudnost“²⁰², već je njen nastup sadržavao „više *istine* o temi od svega što smo kolektivno smislili tih dana, pomoću Benjamina, Joyca, Borgesa i Sebald“^{203, 204}.
4. U pogovoru se pojavljuju izravne referencije na visoku kulturu koje nemaju nužno doticaja s temom teksta. Sebald, Benjamin, Joyce i Borges su „uzgred“ spomenuti kao imena koja su citirali teoretičari na simpoziju. „Uzgred“ se spominje i Tarkovski, kada Williams objašnjava da ga djela Dubravke Ugrešić prate kroz cijeli život, čak i onda kada je izgubljen u „Google galaksiji i zabrinut da će njena brzina pokvariti njegovu sposobnost da gleda Andreja Rubljeva od početka do kraja“²⁰⁵. Tako je „uzgred“ označeno na kojem se

²⁰² the applause continued well beyond that required by courtesy

²⁰³ more *truth* about the subject than we had collectively managed, with the help of Benjamin, Joyce, Borges and Sebald, in days

²⁰⁴ Kao dio posebne istine koju je autorica razotkrila o suvremenom dobu Williams izdvaja sljedeće: „Hodamo kroz život s memorijskim stikovima oko vrata, svako od nas s vlastitom domaćom internetskom stranicom, sa arhivom sačuvanim na mreži. Mi smo svugdje... I što je veći arhiv, koji nas prati, izgleda da je manje nas samih... Ne komuniciramo jedni s drugima... Oh, tako smo moderni, stavljamo stvari na YouTube tako da svatko može buljiti u njih. Nekada smo odašiljali signale vlastitog postojanja kao duhove, sada činimo vatromet od vlastitih života“ (Williams 2011, 321). Navedeni citat ne pruža nova saznanja, već je jedan od mnogih skeptičnih odaziva na nove medije, u koje se upisuje generacijska optika, kao i narativ „u moje vrijeme bilo je bolje“. Ovakav citat može pridobiti na vrijednosti tek ukoliko je ovjeren autoričinim potpisom.

²⁰⁵ lost in the fibre optic Google galaxy, worried that its speed is wrecking my capacity to watch *Andrei Rublev* from beginning to end

području nalazimo: elitne, konsekrirane kulture. Svrstavanjem Ugrešić u taj kontekst poslana je jasna poruka o njenom simboličkom kapitalu i vrijednosti. Nadalje, povezujući samoga sebe s Dubravkom Ugrešić, Tarkovskim, Joyceom i Sebaldom, Williams preuzima taj simbolički kapital.

U monografiji *Writing Postcommunism* koju je Williams namijenio refleksiji literature Dubravke Ugrešić (Williams 2013) uz visoko štovanje razvidi se i odnos „akademskog vlasništva“ prema autorici te etnografski pristup literaturi. Williams već u uvodu priznaje da je svjestan problematičnosti toga da se literarni tekstovi iz Istočne Evrope čitaju kao reportaža. Usprkos tome i sam odlučuje preuzeti takvo čitanje, budući da vjeruje da je istočnoevropska literature imala štošta za reći o raspadu te je dobro utjelovila prevladavajući sentiment vremena (Williams 2010, 5). Iako je to jedan od mogućnih načina za predstavljanje literature, Williams uz nju ne nudi ni jedan drugi način čitanja. Uz to ne obrađuje samo autoričina literarna djela, već i njenu biografiju i svoja vlastita iskustva s putovanja po Evropi; svi se navedeni tekstovi nude kao neposredni odrazi stvarnosti, čime se literatura spisateljice opet svodi na etnografiju.

Williams ima i posebno zaštitnički odnos prema autorici te izražava potrebu da je strastveno brani od negativnih kritika, tvrdeći da je internacionalni kritičari ne razumiju, dok hrvatski kritičari nastavljaju proganjanje započeto u devedesetima (Williams 2013, poglavlje 2, 3). Williams zadržava obrambeni stav u slučaju bilo kakve kritike, pa čak i kada se radi o kritičkim mišljenjima izraženima unutar pozitivnih recenzija. Tomislav Kuzmanović je na primjer napisao pozitivnu recenziju romana, u kojoj je implicirao da je roman djelomično profitirao od zloglasnosti rata²⁰⁶. Williams ga zato optužuje za „double speak“ te naglašava da Kuzmanović piše recenziju kao član američkog fakulteta u Iowi, iako je zapravo hrvatski prevoditelj.²⁰⁷ Obrambeni odnos ukazuje na

²⁰⁶ „Moglo bi se učiniti da je Ministarstvo boli, još jedna od onih knjiga koje iskorištavaju zloglasnost bivše Jugoslavije i zadnjeg krvoločnog rata, ali to ovdje nije slučaj. Bar ne u potpunosti“ (Kuzmanović 2007, 179).

²⁰⁷ Ostatak Kuzmanovićeve recenzije je pohvalan, a pri kraju postavlja pitanje hoće li roman naći ciljnu publiku te neće li veliki broj jugoslavenskih referencija stranim čitateljima otežati razumijevanje romana. Iako se može naslutiti da Kuzmanović vjeruje da ciljna publika nije dovoljno jasno određena, on nato u pomirljivom tonu ocjenjuje da i taj podbačaj odražava glavnu temu romana: nepripadanje (Kuzmanović 2007, 179). Usprkos konačnoj pozitivnoj ocjeni Williams opet staje u obranu odgovarajući da „strani čitatelji možda nisu tako glupi i neangažirani kao što se čini da vjeruje Kuzmanović“ (Williams 2013, 125).

odnos „akademskog vlasništva“ ili intelektualnog zastupništva, u kojem Williams polaže ekskluzivno pravo na razumijevanje, interpretaciju i predstavljanje „svoje“ autorice. Gospodarski odnos zapadnih slavista do jezika i književnosti koje proučavaju kritizirala je i sama Ugrešić u *Ministarstvu boli*: „Privlačnost struke povećavala je činjenica da su bili apsolutni gospodari malih zabačenih književno-jezičnih provincija u koje nitko nikada nije zalazio, pa je mogućnost provjere njihove kompetencije bila statistički zanemariva“ (Ugrešić 2004, 57–58). Identičan odlomak citira i Williams u svojoj monografiji, ne uviđajući (?) da se upisuje u isti obrazac.²⁰⁸ Status prestižne elitne autorice, kojeg autorica ima u akademiji tako dolazi u paru s nuspojavama, kao što su „gospodarski odnos“ prema interpretaciji njenih djela te ustaljeno etnografsko čitanje.

Dubravka Ugrešić kao elitna autorica bolje prolazi u Evropi, na što upućuje jednostavna analiza njenih evropskih i američkih izdavača. U Sjedinjenim državama njena djela izlaze kod sveučilišnih izdavačkih kuća (Open Letter²⁰⁹, Northwestern University Press²¹⁰, Penn State University Press²¹¹), ili kod manjih izdavača prijevodne i eksperimentalne literature (Dalkey Archive Press²¹², New Directions²¹³, Ecco Press²¹⁴, Grove Press²¹⁵). Sve navedene izdavačke kuće nose sa sobom visoki prestiž, asociraju se s sofisticiranim ukusom, elitnom umjetnošću, ali nemaju širok domet. U Evropi je situacija drugačija – djela Dubravke Ugrešić objavljuju najuglednije kuće sa najširim dometom: u Londonu Cannongate Books, koja je na primjer izdala uspješnicu *Pijev život*, i Saqi²¹⁶, velika izdavačka kuća, orijentirana na prijevodnu literaturu s područja Balkana i Bliskog istoka. U drugim evropskim zemljama objavljuje kod još prestižnijih kuća, u Njemačkoj kod Suhrkampea, kulturne izdavačke kuće s međunarodnom reputacijom, i Berlin Verlags koji izdaje visoko cijenjenu

²⁰⁸ Williams inače jasno daje do znanja da je svjestan da nastupa iz pozicije tipičnog predstavnika dominantnog diskursa, bijelog, obrazovanog muškarca srednje klase iz tzv. razvijenog dijela svijeta koji se „Istočnjacima“ počeo baviti iz „sentimentalnih“ razloga, misionarskih pobuda i kolektivne loše savjesti Zapada. Usprkos toj samorefleksiji Williams i dalje ostaje u ulozi privilegiranog, iako dobronamjernog zapadnog kritičara koji polaže pravo na dominantnu interpretaciju autorice te uporno slijedi ustaljeni obrazac etnografskog čitanja.

²⁰⁹ *Europe in Sepia* (2014), *Karaoke Culture* (2011), *Nobody's Home* (2008)

²¹⁰ *In the Jaws of Life* (1993), *Fording the Stream of Consciousness* (1993)

²¹¹ *The Culture of Lies* (1998)

²¹² *Lend Me Your character* (2004), *Thank You For Not Reading* (2003)

²¹³ *The Museum of Unconditional Surrender* (1999)

²¹⁴ *The Ministry of Pain* (2006)

²¹⁵ *Baba Yaga Laid an Egg* (2010)

²¹⁶ Saqi books ne dijele knjige prema žanrovima nego geo-političkom porijeklu. Tako objavljuju sve što predstavlja područje Bliskog istoka i Balkana: kuharice, putopisi, društvene analize, književnost. To je dobra ilustracija kako se na internacionalnom polju literatura iz perifernih dijelova svijeta predstavlja kroz etnografsku funkciju.

beletristiku i humanistička izdanja, u Francuskoj kod Albin Michela i Fayarda, kuća koje predstavljaju veliku referenciju što se tiče „lijepe književnosti“.

Zanimljivo je usporediti Dubravku Ugrešić i Aleksandra Hemona u odnosu prema visokoj kulturi polju u kojem vrše primarna ulaganja. Dubravka Ugrešić referira se na visoku kulturu i poznatija je u Evropi, dok je Hemonova pozicija „srednja“, a za njegov uspjeh presudno američko polje. Tome da je Hemon poznatiji u Americi, a Ugrešić u Evropi pridonose i posve praktične činjenice: Hemon stanuje u Chicagu te je aktivan član tamošnje literarne zajednice, dok je Ugrešić, iako mnogo putuje, većinom bazirana u Evropi, odnosno, Nizozemskoj. No i razlike u njihovom odnosu do kulture također odražavaju tipične razlike između odnosa prema kulturi u Sjedinjenim državama i Evropi. Hemon unutar američkog konteksta predstavlja tzv. „ozbiljnog pisca“, te se povremeno u svojim tekstovima referira na visoku kulturu. Pri tome je, za razliku od Ugrešić, izrazito neelitistički nastrojen, predstavlja se kao pisac iz naroda i za narod. O različitim slojevima društva uvijek piše s velikom empatijom te prosvjetiteljskom vjerom u mogućnost intelektualnog i materijalnog uzdizanja iznad skromnih osobnih okolnosti, što prije svega dokazuje svojim imigrantskim primjerom. Iako i Dubravka Ugrešić miješa elemente iz popularne kulture s visokom, ona predstavlja intelektualku „starog kova“, jasne hijerarhije i kanonskih referencija. U njenom se slučaju točno zna tko je gore, a tko dole, ne dolazi do prijelaza i transformacije. Razlike između Ugrešić i Hemona tako se možemo objasniti i razlikom u poljima unutar kojih vrše svoja primarna ulaganja. I Ugrešić i Hemon su naime „ozbiljni pisci“, koji se obraćaju obrazovanoj publici više ili srednje klase, no takva publika nije ista u Evropi i Americi, pa američki „ozbiljan pisac“ mora biti drugačiji od evropskog.

Dok je prevladavajuća struktura američkog polja *middlebrow*, i to od prve polovice 20. stoljeća nadalje, ako ne i prije, u Evropi su i dalje jasno vidljivi tragovi stare hijerarhije među visokim i niskim. U Evropi visoka kultura nosi viši značaj i simbolički kapital te je značajnija za klasnu samoidentifikaciju, no što je to slučaj u Americi. U Americi je od prve polovice 20. stoljeća na cijeni antielitizam pa se visoka kultura mora prenijeti preko masovnih medija i prevesti u masovni jezik ako želi dostup do publike. S druge strane jasno smo pokazali da i evropski centri internacionalnog polja preuzimaju *middlebrow* strukturu.

Nakon ulaska na internacionalno *middlebrow* polje Ugrešić je uz mnogobrojne esejističke zbirke izdala i dva romana na temu egzila. Prvi je bio *Muzej bezuvjetne predaje* (1997) kojeg je napisala sa pozicije visoke kulture – to je formalno i sadržajno kompleksno, zahtjevno, promišljeno djelo koje zahtijeva obrazovanog i pažljivog čitatelja. Drugi je bilo *Ministarstvo boli* (2004), u inozemstvu njeno najpoznatije djelo i ujedno roman koji u određenoj mjeri odudara od njenog dotadašnjeg literarnog opusa. Roman je napisan s pozicije koju bismo mogli nazvati srednjom, što će značiti da je formalno i sadržajno jednostavniji. U *Ministarstvu* se kroz konvencionalni realistički modus progovara o bivšoj Jugoslaviji, a roman tako ostvaruje ulogu kulturnog brokera. Nakon *Ministarstva boli* sljedećim je romanom *Baba Jaga je snijela jaje* (2008) napustila srednju poziciju i temu egzila. U sljedećem poglavlju analizirat ćemo autoričino približavanje *middlebrowu*, usporediti oba romana te iz perspektive polja pregledati moguće razloge za približavanje srednjoj poziciji te povratak na poziciju elitne književnosti.

4.5. Ministarstvo i Muzej: egzil na „middlebrow“ i „highbrow“ način

Muzej bezuvjetne predaje (1997) i *Ministarstvo boli* (2004) dva su različita romana iste autorice o istoj temi egzila. Različiti su po stilu, pristupu prema stvarnosti, atmosferi, narativnim principima, a prati ih i drugačija javna sudbina. Oba su pisana za internacionalnu publiku, a primarna razlika između dva romana je taj što se prvi, *Muzej*, upisuje u isto polje u koje se Dubravka Ugrešić upisivala i u Jugoslaviji – polje visoke književnosti, dok se *Ministarstvo* jasnije upisuje u internacionalno polje i prevladavajuću srednju poziciju. *Ministarstvo* također jasnije ispunjava ulogu kulturnog brokera koja se od njega zahtijeva na internacionalnom polju.

4.5.1. Javni život romana

I *Muzej bezuvjetne predaje* i *Ministarstvo boli* pisani su za internacionalno polje i prevedeni na sve veće svjetske jezike, ali razlikuju se po tome kako su se pozicionirali, tko ih je izdao, kako su promovirani i kakav utjecaj su izvršili. I jedan i drugi roman, kao i sva Ugrešićkina djela izašla su

kod prestižnih izdavača²¹⁷, no Muzej je izišao u vrijeme dok je autorica tek sakupljala svoj simbolički kapital na internacionalnom polju, dok je Ministarstvo pažljivo „lansirano“ u internacionalnu orbitu na vrhu autoričine popularnosti. Iako je kritički odaziv na oba romana dobar (usp. Williams 2013, poglavlje 2, 3), Muzej nije nominiran ni za jednu internacionalnu nagradu²¹⁸, te je polako nestao s javnog horizonta. Za razliku od toga Ministarstvo je jako odjeknulo, kao i sama autorica u to vrijeme, te pokupilo nekoliko nominacija za velike internacionalne nagrade²¹⁹: britansku nagradu za prijevodnu prozu Independent Foreign Fiction Prize (2006), veliku poljsku nagradu za srednjeevropsku književnost Angelus (2007) te francusku nagradu Prix Femina-Roman Etranger (2008). Nije neobično da je Ministarstvo na internacionalnoj literarnoj sceni ostavilo dublje tragove svoje prisutnosti.

Utipkavanjem engleskog prijevoda „Ministry of pain“ u internetski pretraživač Google na dan 22. svibnja 2015. dobivamo niz rezultata na čijem se čelu nalazi recenzija u utjecajnom Guardianu u kojoj je britanski kritičar „impresioniran [...] portretom egzila iz bivše Jugoslavije“ (McEwen 2005); slijedi niz drugih recenzija, odaziva i prezentacija romana, kao i promocijskog materijala te ponuda za kupnju knjige na jednom od svjetskih jezika. *Ministarstvo boli* možete kupiti i kao e-knjigu preko Amazona, Koba ili kakvog drugog internetskog trgovca²²⁰. Za razliku od toga elektronička verzija Muzeja bezuvjetne predaje ne postoji. Moguće ga je kupiti u internetskim knjižarama, ali će vas američki trgovac upozoriti da je zadnje američko izdanje iz 2002. dostupno svega u pet primjeraka, te su ostali primjerci antikvarni. *Muzej bezuvjetne predaje* prati i skromnija promocijska mašinerija te manji broj medijskih zapisa, što je djelomično moguće objasniti i time da je roman izdan u vrijeme kada internetski mediji i komunikacija nisu bili na istoj razini kao polovicom dvijetisućitih kada izlazi drugi roman.

²¹⁷ Britansko izdanje Muzeja bezuvjetne predaje izlazi kod Weidenfeld and Nicolson (1998) koji su se ovih godina proslavili izdanjem Malalaline biografije, a američko kod malog izdavača New Directions 1999. Ministarstvo boli je u Londonu izdao jaki Saqi (2005), a u New Yorku maleni Ecco Press (2006), koji inače djeluje pod okriljem velikog HarperCollinsa.

²¹⁸ 2004. autorica je primila talijansku nagradu Ferronio koja se dodjeljuje za opus, no žiri je posebno istakao ulogu Muzeja bezuvjetne predaje („Dubravka Ugrešić dobitnica talijanske nagrade“ 2004).

²¹⁹ Možemo pretpostaviti da nagrade ne samo da doprinose popularnosti, već da knjiga – i to osobito prevedena knjiga – mora unaprijed privući medijsku pažnju kako bi je (internationalni) žiri uopće zamijetio.

²²⁰ Druga elektronička izdanja na engleskom jeziku uključuju roman Baba Jaga je snijela jaje te zbirke eseja Europa u sepiji i Napad na minibar (u engleskom prijevodu Karaoke culture).

Muzej izlazi 1997. na nizozemskom, sljedeće godine na njemačkom i engleskom, a tek 2001/2002. u Hrvatskoj. Ministarstvo je najprije izdano na hrvatskom 2004., ali s ciljem prodora na evropsko tržište što se očito pokazalo sljedeće godine kada istovremeno izlaze prijevodna izdanja na engleskom, njemačkom, nizozemskom, švedskom, bugarskom, makedonskom i slovenskom. Niz prijevodnih izdanja nastavio se i sljedeće godine²²¹ što ukazuje na pažljivo pripremljen nastup i promociju romana na tržištu. Roman je bio popraćen i vrlo živom promocijskom aktivnosti. Budući da izlazi u vrijeme kada je Dubravka Ugrešić na vrhuncu popularnosti na internacionalnom polju, Ministarstvo ne možemo promatrati individualno, već rame uz rame s njenim drugim izdanjima, promocijama oko tih izdanja, i drugim aktivnostima, od nastupa na festivalima, javnih predstavljanja i književnih promocija, intervju u medijima, isl. – svaka od tih aktivnosti je ujedno prilika da se dodatno podsjeti na roman.

Kako se promocija Ministarstva odvijala na britanskom tržištu, odnosno, u Londonu kao jednom od centara internacionalnog polja, opisala je Andrea Pisac koja je u tom trenutku bila zaposlena u britanskom PEN-u (Pisac 2010). Pisac je pratila Dubravku Ugrešić od 2005. kada izlazi Ministarstvo i opisala iznimnu aktivnost koja se odvijala oko autorice. Ugrešić je predstavljao Saqi²²², jak izdavač specijaliziran za područje Balkana i Bliskog istoga, koji je 2007. izdao i njenu zbirku eseja *Nikog nema doma*. Autoricu je ujedno zastupao i poseban program britanskog PEN-a Writers in Translation, koji joj je 2006. dodijelio nagradu. Ugrešić je postala jedna od najuspješnijih autora tog programa, a svaki uspjeh dodatno je uvećao moralnu i financijsku potporu PEN-a, tvrdi Pisac. Ugrešić u to vrijeme stalan gost najprestižnijih festivala i medija, a vrhunac afirmacije stigao je 2009., kada je zajedno s Mariom Vargasom Llossa, Alice Munro i drugom „kremom“ nominirana za Man Booker International (2009). Svaki od tih događaja služio je naravno i kao dodatna mogućnost promocije romana.

²²¹ 2006. godine izašli su talijanski, danski, norveški i poljski prijevod, 2007. španjolski i litvanski, 2008. francuski i mađarski („Dubravka Ugresic - website“ 2015).

²²² Saqi ne dijeli knjige prema žanrovima, već prema geo-političkom porijeklu. Tako objavljuju sve što predstavlja područje Bliskog istoka i Balkana: kuharice, putopisi, društvene analize, književnost. To je dobra ilustracija kako se na internacionalnom polju literatura iz perifernih dijelova svijeta predstavlja kroz etnografsku funkciju.

Struktura literarnog prostora u kojem se Ugrešić nalazi kada izdaje Ministarstvo je *middlebrow*. Temeljna karakteristika *middlebrowa* je da se kultura, visoka ili niska, promovira i afirmira preko masovnih medija. U nastavku pokazat ćemo da se *Ministarstvo boli*, za razliku od Muzeja, i svojim tekstualnim strategijama približava srednjoj poziciji te tako djelomično odražava strukturu polja u kojem je proizveden. Ministarstvo, za razliku od Muzeja, možemo promatrati i kroz ulogu kulturnog brokera za područje bivše Jugoslavije.

4.5.2. Jugoslavensko Ministarstvo, transnacionalni Muzej

Interes za postjugoslavensku literaturu stvorio se jugoslavenskim ratovima i potrebom internacionalne publike za prevodenjem i objašnjavanjem tog nerazumljivog rata i nepoznate kulture. Tržište je odgovorilo potragom za kulturnim brokerima. Izvan tog konteksta ne možemo promatrati ni ova dva romana. Ni jedan ni drugi roman se ratom ne bave neposredno, već posredno kroz tematizaciju izbjeglištva i zajedničke prošlosti. No, za razliku od Muzeja, Ministarstvo mnogo jasnije odgovara na ponuđenu ulogu kulturnog brokera²²³.

Ministarstvo je konstruirano kao katalog: s jedne strane kao enciklopedija kolektivne jugoslavenske memorije, s druge kao katalog ratnih i egzilantskih trauma. Osnovna narativna struktura slijedi priču o učiteljici i njenom razredu, a narativni model nastave i predavanja omogućuje izradu kratkih, informativnih epizoda o jugoslavenskim fenomenima. O čemu se točno radi? Učiteljica Tanja Lucić dolazi iz Hrvatske u Amsterdam da bi na fakultetu predavala srpskohrvatski grupi studenata-izbjeglica. Profesorica i učenici zajedno prolaze neku vrst kolektivne terapije te se prisjećaju općih točaka zaboravljene, potisnute i zanijekane jugoslavenske prošlosti. Profesorica nato predloži projekt „katalogizacije bivše jugoslavenske sadašnjice“ i sakupljanje „mentalnih [...] 'jugonostalgičarskih' eksponata“ (Ugrešić 2009a, 61). Učenici o njima pišu u radovima, zajedno ih se prisjećaju u razgovorima. Tumači se cjelokupna stvarnost

²²³ Da se Ministarstvo boli promoviralo upravo kroz tu tržišnu nišu ukazuje i vizualna oprema američkog izdanja. Na prvim stranicama objavljene su fotografije dječaka koji se smiješi ispred ruševine i djevojčice koja se ljulja na užetu unutar granatirane kuće (Ugrešić 2006). Iako je roman prvenstveno o egzilu i kolektivnoj memoriji fotografije ga izravnije povezuju s neposrednim ratnim razaranjem. Britanski izdavači bili su nešto diskretniji pa na naslovnicu prvog izdanja opremili fotografijom melankolične mlade ženu zamišljenog, skoro utučenog pogleda. Na naslovnici drugog izdanja u fokusu je tek trećina ženskog lica i tužan pogled oka. Naglašavanjem melankolije povezali su roman i Istočnom Evropom i Slavenima (za koje se tipično veže karakterno svojstvo melankolije), a ne ratom.

jugoslavenskog života, od kulture svakodnevnog života, kao što je „bakaluk“ ili „fasung“, do Kulture književnog kanona i popkulture zabavne glazbe i filmova.²²⁴ Usporedno s time pratimo pojedinačne sudbine učenika i profesorice, a time se stvara i drugi katalog ratnih i s ratom povezanih trauma. Budući da učenici dolaze iz različitih jugoslavenskih država preko njih su reprezentirani različiti nacionalni konteksti, a i međunacionalni konflikti. Svaka strana ima svoje predstavnike, a krivnja i nacionalizam, kao i antinacionalizam, raspodijeljeni su među svima. Na primjer, jedan od učenika u razredu, Bosanac Selim, reprezentira žrtvu srpskog nasilja, jer su mu Srbi ubili oca, no nato i sam producira nasilje pa provocira druge Srbe u razredu, koji su pak antiratno i antinacionalistički raspoloženi. *Ministarstvo boli* strukturno odgovara ulozi kulturnog brokera, budući da za internacionalnog čitatelja prevodi i jugoslavensku predratnu prošlost, ali i postjugoslavensku ratnu traumu.

Uloga kulturnog brokera nije očita samo na razini fabule i većih motivskih jedinica, već i na nivou manjih pojmovnih detalja. Kao i Hemon, i Dubravka Ugrešić prevodi jugoslavenske referencije koje su internacionalnom čitatelju nepoznate. Na primjer, kada spominje „Krvavu bajku“ Desanke Maksimović, dodaje objašnjenje: „Poemu Desanke Maksimović Krvava bajka znale su napamet mnoge generacije učenika u bivšoj Jugoslaviji. Bila je to pjesma koja se nalazila u svim školskim udžbenicima, u svim antologijama, koja je bila recitirana nebrojeno puta, izvođena u svim „svečanim prilikama“, na svim školskim priredbama i proslavama. Događaj opisan u pjesmi bio je istinit. Nijemci su u Kragujevcu četrdeset i prve zaista strijeljali cijeli jedan razred [...]“ (Ugrešić 2004, 99). Jasno je da se taj dio u romanu nalazi prvenstveno zbog internacionalnog čitatelja, budući da Postjugoslavenskom čitatelju Krvava bajka nije nepoznata.

Englesko i hrvatsko izdanje se razlikuju, što navodi za zaključak da je hrvatsko izdanje prilagođeno hrvatskoj publici i obratno. Iz engleskog izdanja neki su detalji izbačeni, a neki dodani. Izbačen je na primjer detalj o tome kako đaci izgovaraju riječi „zdravo“, imitirajući dječji izgovor

²²⁴ Ugrešić je bila jedna od inicijatora projekta Leksikon Yu Mitologije, zamišljenog kao „zbirka natuknica o domaćoj popularnog kulturi“ („Fenomen Leksikon“ 2015). Leksikon je 2004. izdan u tiskanom izdanju (Adrić, Arsenijević, i Matić 2004) s tekstovima koje su napisale tako poznate osobe iz javnog života, kao i obični građani putem interneta. Kratki tekstovi koje pišu učenici u *Ministarstvu boli* sličie kratkim tekstovima leksikona.

„zaaooo“²²⁵; o razlozima izbacivanja možemo samo nagađati, no moguće je pretpostaviti da je za objašnjenje konteksta pozdrava bio potreban predugačak ekskurs. S druge strane u engleskom su izdanju dodana mnoga kratka objašnjenja, kojih u originalu nema. U hrvatskom izdanju se tako spominju pojmovi „prvoborac“ i „udbaš“ na sljedeći način: „Moj deda je bio partizan, prvoborac. Matori je za dedu govorio da je „udbaš“ (Ugrešić 2009a, 73). U engleskom izdanju tim se pojmovima dodaju kratke definicije: „Moj deda je bio partizan. Zvali su ga prvoborac, što je značilo da rano pridružio pokretu otpora. Moj stari ga je zvao udbaš, što je značilo član tajne policije [...]“²²⁶ (Ugrešić 2009b, poglavlje 2).“ U drugom primjeru junakinja u kafiću naručuje „'našu' kavu“ (Ugrešić 2009a, 27), a u engleskom prijevodu u zagradi je dodano da se radi o turskoj kavi (Ugrešić 2009b, poglavlje 3). Određene jezične igre posebno su prilagođene jeziku izdanja. Junakinja Meliha u hrvatskom izdanju kaže da ne može podnijeti naziv „krnja Jugoslavija“ jer je asocira na zubara (Ugrešić 2009a, 19), dok u engleskoj verziji ne može podnijeti izraz „Rump Yugoslavia“. „Rump“ je višeznačnica, označava komad mesa, ali i raspadnutu upravnu jedinicu, pa se Meliha u nastavku pita: „Otkuda im to, za boga? [...] Je li zato jer su je rasjekli poput odreska?“²²⁷ (Ugrešić 2009b, poglavlje 2).

No kod Dubravke Ugrešić, za razliku od Hemon, nije uvijek posve jasno kome se obraća. U nekim slučajevima ne dolazi do kulturnog prevođenja nepoznatih kulturnih fenomena. U engleskom izdanju ne stoje nikakva objašnjenja tko je to Đorđe Balašević ili „White Button“, iako se nekoliko puta spominju. Dok za postjugoslavenskog čitatelja predstavljaju glazbene legende nabijene simboličkim značenjem, u internacionalnom su kontekstu nepoznati. Nejasno je zašto i njih autorica nije „prevela“.

²²⁵ U hrvatskom izdanju izbačeno dio glasi: „Postojalo je i ono posebno *zdravo*. Izgovarajući ga, gutali smo *dr* i otezali glas *o*, tako da je iz ustiju izlazilo nešto kao *zaaooo*. [...] Zaaooo je bio zvuk koji se upućivao učiteljima, oblik dječjeg pozdrava (Ugrešić 2009a, 15).

²²⁶ My grandfather was a partisan. He was what they called a prvoborac, which means someone who joined the resistance early. My old man called him an udbaš, which means a member of the Secret Police.

²²⁷ Where'd they get that one from, for Christ's sake [...]. Is it 'cause they hacked it up like a steak?

Dok Ministarstvo možemo čitati kao udžbenik jugoslavenske kulture ili „prozor u svijet“ „nepoznate“ kulture, Muzej nije usredotočen na predstavljanje jedne kulture ili etničke grupe. U Muzeju progovara cijeli spektar egzilantskih glasova različitih kultura i nacionalnosti, a time se pokušavaju zahvatiti širi „univerzalni“ pojmove kao što su dom, egzil, sjećanje i autobiografija. I Muzej uključuje epizode iz jugoslavenske povijesti i ratnog, odnosno, tranzicijskog razdoblja, ali se ne zaustavlja samo na tom prostoru i kolektivu, već pokušava artikulirati navedene teme kroz transnacionalnu perspektivu, tražeći univerzalne obrasce u različitim pričama. Muzej zato manje odgovara potrebama internacionalnog polje koje, kako bi rekla Andrea Pisac, u slučaju autora s periferije ne očekuje priče o univerzalnim temama (zato ima „svoje“ autore), već konkretne i šokantne izvještaje iz nepoznatih zemalja i ratnih terena (usp. Pisac 2010, 192–193).

4.5.3. Realistički konvencionalno Ministarstvo i žanrovski hibridni Muzej

Kao što smo spomenuli u prošlom poglavlju početna pozicija Dubravke Ugrešić je pozicija visoke kulture koja se poigrava s popularnom. Njena literatura više je puta svrstana među postmodernističku, između ostalog i zato što slobodno kombinira visoko i nisko te imitira različite diskurse i žanrove, a to čini kroz parodiju i satiru. Za njene tekstove karakteristična su i dvostruka značenja, jezične igre, poigravanje s kičem i prije svega ironija. Neizbježne posljedice navedenog pristupa k tekstu, kao i postmodernizma općenito, su destabilizacija povjerljivog pripovjedača i narušavanje realističke iluzije o tekstu kao refleksiji stvarnosti. Sve navedeno vrijedi za njene jugoslavenske romane, kao i za „egzilantski“ Muzej, ali i roman *Baba Jaga je snijela jaje* (Ugrešić 2008) kojim je napustila temu egzila. No *Ministarstvo boli* stilom, pristupom i obradom teme odudara od navedenih karakteristika.

Ministarstvo boli pisano je u realističkoj maniri te poštuje konvencije realističkog diskursa kao što su stabilni identitet likova, uzročno-posljedični slijed događaja, jasno definirana vremenska i prostorna dimenzija. Ministarstvo je određeno jasnim fabulativnim okvirom unutar kojeg se svrstavaju svi epizodni elementi. Krovna logika fabulativnog okvira je kronološka, iako određene epizode unutar tog okvira retrospektivno predstavljaju događaje i sjećanja iz prošlosti. U Ministarstvu možemo primijetiti i ono što je Barthes nazvao „efektom realnosti“; to su na primjer opisi vanjskog izgleda likova ili interijera koji se ostvaruju kroz upotrebu retoričkih figura i

estetskih konvencija²²⁸. Glavna funkcija tih detalja je da proizvodu atmosferu ili „učinak realnosti“, odnosno, prema Barthesu, da opis djeluje kao označitelj koji označuje realnost samu te tako podržava iluziju o literaturi kao odrazu stvarnosti (Barthes 1975). Ministarstvo uz realistički pripovjedni stil uključuje i nekoliko drugih jezičnih stilova (akademska rasprava, školska zadaćnica, esej, ispovjedni monolog), koji su umetnuti u narativnu matricu realističkog romana. No, esejističke rasprave „prerušene“ su u dijaloge među junacima – jedan junak iznosi glavnu tezu, dok ga ostali povremeno prekidaju upadicama i komentarima. Junakinja susreće „zemljaka“ koji drži monolog o ljudskom konformizmu, dok ona povremeno uzvikuje: „Nije, valjda, sve baš tako“, „Vi ste ljudi...“, „Ja stvarno ne razumijem o čemu vi to pričate!“ „Sve je to strašno...“, „Možda...“ (Ugrešić 2004, 136–137). Te upadice ne nose značenje, odnosno, ne pridonose raspravi, već se tamo nalaze zbog „efekta realnosti“, zbog formalne imitacije dijaloške strukture, budući da forma suvremenog popularnog romana zahtijeva dijaloge i animaciju čitatelja te ne podnosi dugačke esejističke umetke.

Za razliku od toga *Muzej bezuvjetne predaje* sastavljen je od kratkih, žanrovski izuzetno raznorodnih epizoda koje se redaju po asocijativnom, a ne kronološkom principu. Epizode mogu funkcionirati i samostalno, a poveznice među njima otkrivaju se tek u međusobnoj komunikaciji unutar cjelovite strukture romana, u njihovom su-postavljanju i suprotstavljanju. Na početku Muzeja stoji poznata i više puta citirana scena – autorica nabraja predmete koje su pronašli u utrobi davno uginulog morskog slona Rolanda u berlinskom zoološkom vrtu:

upaljač roza boje, četiri štapića od sladoleda (drvena), metalni broš u obliku pudlice, otvarač za pивske boce, ženska narukvica (vjerojatno srebrna), kopča za kosu, drvena olovka, plastični dječji pištolj na vodu, plastični nož, sunčane naočale, lančić, opruga (manja), gumeni kolut, padobran (dječja igračka), željezni lanac cca 40 cm, četiri čavla (velika), plastični automobil zelene boje, metalni češalj, plastični bedž, lutkica, pivska limenka (Pilsner 0,33 l), kutija šibica, dječja papuča, kompas, automobilski ključ, četiri novčića, nož s drvenom drškom, duda-varalica, svežanj ključeva (5 kom.), lokot, plastična torbica za igle i konac (Ugrešić 2008, 5).

²²⁸ Na prvi pogled nisu vezani za narativni princip niti za karakterno, atmosfersko ili spoznajno označeno (Barthes 1975, 145) te imamo dojam, da bi sve što se mora „dogoditi“ – „dogodilo“ i bez njih.

Ista scena ponavlja se i u drugoj polovici romana, a u oba puta kaosu Rolandove utrobe suprotstavlja se ljudska sklonost da proizvoljnim predmetima i događajima pripíše značenja te ih poveže u viši sistem smisla: „Više očaran nego zgranut, posjetilac stoji pred neobičnim izlošcima i ne može odoljeti poetskoj misli da su predmeti, tako slučajni, besmisleni i različiti, s vremenom uspostavili među sobom smislenije i tananije značenjske veze“ (Ugrešić 2008, 212). Upravo tu sklonost da raznovrsne djeliće realnosti organizira u sisteme smisla autorica odabire kao narativni moto. Muzej je zato podijeljen na šest dijelova u kojima se prepliću različiti žanrovi i literarni stilovi, esejističke rasprave o fotografiji i pamćenju, (majčini) dnevnički zapisi te metatekstualna (kćerkina) refleksija tih zapisa, obiteljska sjećanja i popisivanje jugoslavenskog poslijeratne svakodnevice u nostalgично-etnografskom stilu. Uz njih se pojavljuju i društvene refleksije pisane u esejističkom stilu, poetsko meditativne sličice iz gradskog života, rasprave o umjetničkim projektima. Četvrto poglavlje je sastavljeno od pet kratkih priča s elementima fantastike i popularnoga te ironijsko-pardijskom obradom materijala. Krajnji rezultat je izrazita žanrovska hibridnost i neprilagođenost konvencionalnim pravilima popularnog realističkog pripovijedanja.

4.5.4. Razlike u atmosferi – dvije paralelne scene

Razlike u atmosferi i tonu te različitim interpretacijskim i značenjskim mogućnostima na koje potiču oba romana može se promotriti kroz dvije paralelne scene. Narativni okvir scena u oba je romana isti, no atmosfera i značenja koja iz njih proizlaze su drugačiji. Jedna je scena kolektivnog sijela ili okupljanja na kojem se evocira izgubljeni jugoslavenski imaginarij, a druga susret glavne junakinje, egzilantice, s „našima“ na tržnici.

U *Ministarstvu boli* junaci se okupljaju na rođendanskoj proslavi profesorice; zauzimaju poluprazan kafić i započinju s evokacijama jugoslavenske prošlosti. Sve je u funkciji prizivanja memorije: i darovi koje daruju (ajvar, napolitanke jadro, kava minas) i pjesme koje izvode na harmonici i hrana koju jedu (urmašice). Nato i verbalno kreću u katalogiziranje pa nabrajaju najdraže točke iz popkulture, izvikuju parole i poznate citate. Ta scena paradigmatički predstavlja cijeli roman kao udžbenik jugoslavenske kulture svakodnevnog života. Konvencionalne fraze i upotrijebljen jezik podsjećaju na školski uradak, zadaćnicu:

Došao je na red i Đorđe Balašević [...]. Redali su se i „klasici“ jugoslavenskog rocka [...]. U pauzama smo se pokušavali sjetiti riječi pionirske zakletve [...]. Nabrajali smo imena pjevača [...]. Najviše zadovoljstva donijelo nam je prisjećanje [...], posve smo podjetinjili na spomen [...]. Protrčali smo kroz povijest [...]. Sjetili smo se [...], ponovo [smo] kliznuli unatrag i izvukli iz prašine [...]. Ponavljali smo unedogled [...]. Zarumenjeli smo se kao djeca [...]. Nitko nije uspijevaio dovršiti rečenicu do kraja, skakali su jedno drugome u riječ. Bio je to pravi vatromet citata [...] (Ugrešić 2009a, 95–96).

Nabrojani fenomeni jugoslavenskog (pop)kulturnog kanona politički-korektno uključuju sve jugoslavenske narode i nacije, kao u zadaćnici. Jugoslavenska se kultura prikazuje kao prostor jednakopravnih aktera, polje bez pritisaka i borbe, isključivanja i marginalizacije pojedinih skupina ili pak dominacije srpsko-hrvatskog jezično-kulturnog koda²²⁹. Epizoda završava tragično i alegorijski. Harmonija se raspada kada jedan od junaka, Uroš, recitira Krvavu bajku, čime se aktiviraju asocijacije na ratna zlodjela. Uroš prolazi kroz erupciju potisnute boli pa ponavlja scenu iz Sakupljača perja, razbija šakom čašu o stol te udara čelom o komade stakla. Uz idealiziranu jugoslavensku prošlosti tako dobivamo i stereotip o Balkanu kao prostoru povijesnih emocija, iracionalnosti i agresije: „Balkanska lumperajka, morala je svršit pravo balkanski“, tješi profesoricu jedna od učenica.

Scena zajedničkog okupljanja i evokacije jugoslavenske kolektivne memorije uprizoruje se i u Muzeju. U priči Grupna fotografija pred početak se rata sastaje grupa akademskih kolegica na nekoj vrsti ženskog sijela. Kolegicama se neočekivano pridružuje Alfred, anđeo zaborava koji utjelovljuje sjećanje na Jugoslaviju, od toga da mu je odjeća ukrašena jugoslavenskim značkama do toga da progovara u referencijama iz jugoslavenske kulture. Anđeo svakoj od sudionica udjeljuje pero zaborava – osim pripovjedačici. Autobiografske referencije te povezivanje pripovjedačice i autorice koja je kao jedna od rijetkih odbila imperativ zaborava neizbježne su. Prikaz jugo-prošlosti u ovom se slučaju provodi kroz Alfredov nastup, nesentimentalno, sa ironijskim i satiričkim odmakom²³⁰. Anđeo u „ritmu crnačkih rap-majstora“ (Ugrešić 2008, 246)

²²⁹ Koja se (podsvjesno?) pokazuje i u ovom tekstu, na primjer kada se nabrajaju vicevi o „Mehi i Muji, o Fati i Sulji, o „Lalama“, „Janezima“, „Crnogorcima, Dalmatincima, Makedoncima, Slovincima, Bosancima“ ili pak šale o tome kako „naški govore kosovski Albanci“ (Ugrešić 2004, 96).

²³⁰ Priča odgovara opisanom spajanju elemenata iz visoke i popularke kulture: oštra satira i ironija, upotreba i izrugivanje žanrovskoj literaturi (npr. kroz seksualne konotacije i pokušaj sredovječnih dama da se svide mladiću),

nabroja nasumične reference iz svjetske i jugoslavenske memorije. Prošlost nije prikazana pomoću nostalgične raznježenosti, već uz parodijsko podrivanje „ozbiljnog“ ili nostalgičnog tona; Alfred, na primjer prekida svoju litaniju „uzdasima koji su vukli čas na majmunsko glasanje, čas na ptičje kliktanje, čas na glasanje dupina“ (Ugrešić 2008, 264).

No, uz parodiju i karnevalski pristup koji potiču višeznačnost u anđelov je nastup upisana je i jasna politička kritika novog poretka i reappropriacije povijesti: „Tko ima uho da čuje neka čuje, je-je, jer kriva će strana postati pravom, a prava krivom, uuu-huuu, lijevo će postati desnim, a desno lijevim, a-ha, jer na polju su psi, vračari i kurvari, iii-hi, i krvnici i idolopoklonici, je-je, gore će skoro sići dolje, a dolje se popeti gore, up-up...“ (Ugrešić 2008, 246). Priču zato možemo čitati i kao alegoriju, osobito kada se pripovjedačica kasnije jasno referira na ugnjetavanje Srba²³¹ te nasilje provedeno u ime kolektivnog patriotizma. Priča je inače sastavljena iz tri dijela, a drugi, najkraći dio diptiha zapravo je intepretacije same priče. U njemu pripovjedačica iskoračuje iz parodijski razigranog pripovjednog stila i kroz esejističko-memoarski pristup komentira događanje iz priče:

Nemam ovdje namjeru da strašnu stvarnost uvijam natrag u jezik, pretvarajući je u priču o lokalnoj apokalipsi, niti da Alfredove fortune-cookies poruke (priču, dakle) podupirem slikama zastrašujuće stvarnosti, dokazujući njihovu istinost. Stvarnost o kojoj govorim u ovom trenutku još je provjerljiva. Dovoljno je otići u raskomadnu zemlju na jugu Evrope i uvjeriti se na licu mjesta. Ili barem pregledati televizijske snimke i novine od 1991-1995 (Ugrešić 2008, 257).

Iako i jedna i druga epizoda omogućuju alegorijska čitanja, na koja se direktnije apelira u Muzeju nego u Ministarstvu, među njima ipak postoje razlike. Ministarstvo za razliku od Muzeja ne dopušta karnevalskost ili izrugivanje, što ima za posljedicu nastanak sentimentalnog ozračja i

miješanje referencija iz visoke i niske kulture (tv-serijal Star trek, ali i klasični slikari), manipulacija popularne stilistike i fraza („Međutim, i ja sam tamo bila i vino pila“ (Ugrešić 2008, 254)), namjerna upotreba klišeja („prekrasan mladić kovrčave kestenjaste kose, krupnih bademastih očiju i punih usana boje svježe maline“ (Ugrešić 2008, 241)) i uplitanje fantastičnih elemenata.

²³¹ Kao u sljedećem primjeru: „Dinka zna da su vremena teška i trudi se da stvari drži pod kontrolom. Fakultet je utješna institucije, književnost je utješna struka. Vjerujem da zamjećuje stvari, ali šuti. Netko svakoga dana skida pločicu sa srpskim prezimenom kolege na vratima do njezinih. [...] Dinka vidi ali šuti“ (Ugrešić 2008, 272).

ukidanje višeznačnosti. U Muzeju je pogled na jugoslavensku prošlost prikazan kroz parodiju i kao takav je ambivalentniji, nesentimentalan i otvoreniji različitim intepretacijama.

Razlike u atmosferi i pristupu odražavaju se u još jednom paru paralelnih epizoda: susretu s „našima“ na tržnici. U *Ministarstvu boli* pripovjedačica na tržnici susreće Ciganina, dogovara se da joj odsvira „nešto naše“ te afektivno ubacuje 100 guldena u šešir, iako je Ciganin upozorava da čuva pare, pa se prepušta dubokim, bolnim emocijama: „Bolan ciganski šrapnel – Zajdi, zajdi, zlatno sonce, zajdi pomrači se, i ti jasna, le, mesečino... - nepogrešivo je penetrirao u moje srce i tamo se zaustavio. Krv je curila niz moje srce otapajući inje koje se bilo nahvatalo na njegovim stjenkama. Bauljala sam po tržnici i krvarila“ (Ugrešić 2004, 236). Povišene emocije, afekt i nostalgijaska čežnja obilježavaju scenu.

Susret na tržnici u Muzeju kompleksniji je: i njega također prožima osjećajnost, čežnja, kolektivna solidarnost sa „svojim“ plemenom, ali također i nelagoda te svijest da se pripovjedačica razlikuje od ostalih izbjeglica, prije svega zbog vlastitoga povlaštenoga statusa:

Stvara se sve veća grupa. Sve nas zahvaća iznenadna toplina, kao da smo na dječjem rođendanu. Čavrljamo, ispitujemo, ponavljamo imena gradova i sela. Sva su bosanska. Jedino sam ja iz Zagreba. Prešućujem da nisam izbjeglica. Na nas sipi sitna, gusta kiša. Smiješimo se bezrazložno, zagledavamo se jedni drugima u lica, njušimo se, radosno mašemo repom. A onda nas iznenada spopada sjeta, tapkamo u mjestu, sliježemo ramenima, kimamo glavama, kao na sprovodu. Ciganka vrti glavom i uzdiše. Eh, naroda-budale! Eh, naroda-budale...(Ugrešić 2008, 305).

Dok se u Muzeju, kao i inače, poigrava s popularnim, u *Ministarstvu* postaje popularna – u smislu da odgovara zahtjevima i konvencijama *middlebrow* polja, realističkom pripovijedanju, pedagoškom pristupu, naglašavanju emocionalnosti²³². Junaci romana se također razlikuju, imigranti u *Ministarstvu* su isključivo jugo-imigranti te odgovaraju zapadnim očekivanjima o

²³² I jezik je prilagođen konvencijama. U *Ministarstvu* se na primjer bez ironijskog prizvuka pojavljuju i fraze ili klišeji poput „[m]nogima je naprosto „prepuklo“ srce“ (Ugrešić 2004, 143) ili „promatrao [me] svojim tamnim, ukošenim pogledom kao da važe moju dušu“ (Ugrešić 2004, 256).

egzotičnom, iracionalnom Drugom: nagli su, afektivni, divlji. Identitet imigranata u Muzeju je transnacionalan i fluidan, a oni su često izvor kratkih filozofski dvosmislenih izjava u kojima se reflektiraju nejasnosti egzila, a izbjegavaju jasni odgovori. Dok Ministarstvo odašilje jasne poruke, prikazi u Muzeju kompleksniji su i ambivalentniji. Kao takvo Ministarstvo je primjerenije za pokušaj prodora na internacionalno tržište, budući da odgovora zahtjevima *middlebrow* literature i ulozi kulturnog brokera.

4.5.5. Recepcija i repozicioniranje

Iako se romani tekstualno razlikuju te je Ugrešić na početku svakog od njih stavila upozorenje da se ne radi o autobiografskom štivu²³³, zanimljivo je da su se i Muzej i Ministarstvo čitali na vrlo sličan način, kroz autobiografsku i etnografsku perspektivu (usp. Williams 2013, poglavlje 2, 3). U slučaju Muzeja na autobiografsko čitanje može navesti to da je Muzej pisan u prvome licu i da glavne okosnice biografije junaka odgovaraju biografiji pisca. I Andrea Zlatar u studiji *Tekst, tijelo trauma* također naglašava da Muzej „počiva na nizu autobiografskih ili (pseudoautobiografskih, svejedno) i biografskih strategija pisanja“ (Zlatar 2004, 132). No, to nije slučaj u Ministarstvu.²³⁴ Odgovor možemo potražiti u perspektivi literarnog polja i pravila koja određuju određene pozicije u polju. Huggan i Casanova tvrde da se postkolonijalne pisce, odnosno, pisce s periferije redovito čita na etnografski način, odnosno, kao izvještaje s terena (usp. Huggan 2001; Casanova 2004). Andrea Pisac upozorila je da se na javnim prezentacijama redovito zajedno predstavljalo autoričin osobnu priču i njenu literaturu, što također ohrabruje na autobiografsko ili etnografsko čitanje. Uz to roman i svojom „udžbeničkom“ formom omogućuje etnografsko čitanje, ili, drugačije rečeno

²³³ Na početku Ministarstva stoji upozorenje da je u romanu „sve [...] izmišljeno: pripovjedačica, njezina priča, situacije i likovi. Čak ni mjesto događaja, Amsterdam, nije suviše stvarno“ (Ugrešić 2004, 4). U Muzeju pak piše: „[P]itanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi u nekom eventualnom, hipotetičnom trenutku spadati u nadležnost policije, ali ne i čitalaca.“ (Ugrešić 2008, 6)

²³⁴ U oba romana postoji još jedan element koji može stvoriti nedoumice oko toga razlike između (auto)biografskog, dokumentarnog i fikcionalnog. To je činjenica da Ugrešić u oba romana „prepisuje“ dijelove svojih eseja. Čitanje istog ili izuzetno sličnog teksta koji se jedanput nalazi u romanu, a drugi put u eseju dovodi do poteškoća u razlikovanju između autora i pripovjedača. Kao primjere vrijedi usporediti opis amsterdamske tržnice u Ministarstvu boli (Ugrešić 2004, 236) i zbirci Nikog nema doma (Ugrešić 2005, 155) te esej o motivu povratnika u hrvatskoj literaturi 19. stoljeća iz iste zbirke (Ugrešić 2005, 207), kojeg u skraćenom obliku prenosi u romanu (Ugrešić 2004, 193–214). U Muzeju bezuvjetne predaje možemo zamijetiti da se epizoda s suzama koje izaziva nostalgичna glazba (Ugrešić 2008, 15–17) već pojavila u ranijoj zbirci Kultura laži (Ugrešić 1999, 167), kao i epizoda s „joggerom“ (Ugrešić 2008, 164) o kojoj smo čitali u zbirci Američki fikcionar (Ugrešić 2002, 156), ili prizor s Tamilcima (Ugrešić 2008, 139) kojeg možemo pronaći i u zbirci Nikog nema doma (Ugrešić 2005, 32–34).

djeluje kao kulturni broker. Možemo pretpostaviti da je sve navedeno dovelo do etnografskih i biografskih oblika čitanja romana.

Kao što smo pokazivali u prošlom poglavlju Dubravka Ugrešić se sa svojim romanom *Ministarstvo boli* repozicionirala unutar polja u kojem djeluje. Ako je na internacionalno polje ušla sa svojim esejima i tako prihvatila ulogu kulturnog brokera, s *Ministarstvom boli* je i svoje literarno stvaralaštvo prilagodila strukturi i potrebama internacionalnog polja. *Ministarstvo boli* prilagođeno je ulozi kulturnog brokera, a uz to odgovara *middlebrow* strukturi koja prevladava u internacionalnom polju. Kakve je rezultate polučila opisana transformacija i kako je polje reagiralo na opisano repozicioniranje?

Ministarstvo boli bilo je izdašno promovirano, toplo primljeno, pa digitalne tragove nekadašnje slave možemo naći i danas. Usprkos tome nije pustilo duboki trag, odnosno, nije pustilo ni manji ni veći trag od mnoštva sličnih literarnih proizvoda koji se izmjenjuju u *middlebrow* ponudi internacionalnog polja. Atraktivnost djela koja nastupaju iz pozicije kulturnih brokera vezana je i na geopolitičku situaciju: djela iz „aktualnih“ dijelova svijeta pojave se bombastično, masovno su promovirana i sveprisutna, jedno vrijeme aktualna, a nakon toga zamijenjena novom zvijezdom iz nekog drugog dijela svijeta koje se nalazi pod lupom interesa internacionalne javnosti.

Zanimljiva je i hrvatska recepcija: *Ministarstvo boli* je skoro jednoglasno odbačeno (Williams 2013, poglavlje 3)²³⁵, a ni danas nije smatrano relevantnim. Za razliku od toga *Muzej bezuvjetne predaje*, koji je u Hrvatskoj izišao tek 2001/2002., prihvaćen je kao jedno od najvažnijih novih ostvarenja na hrvatskom jeziku. Williams citira jednu negativnu i tri neutralne hrvatske kritike (Williams 2013, poglavlje 2), što pokazuje da su i taj roman popratile ambivalentne reakcije, ali kasnije je prevladalo pozitivno mišljenje. Roman je 2003. nominiran za nagradu Jutarnjeg lista, a danas će relevantno kritičarsko ime mlađe generacije, Boris Postnikov, zapisati da je *Muzej* „kanoniziran kao jedan od četiri-pet najvažnijih naših romana u posljednjih petnaestak godina“

²³⁵ Williams popisuje negativne kritike koje su izašle u hrvatskom prostoru, no pripisuje ih antagonističkom odnosu prema cjelokupnoj pojavi Dubravke Ugrešić. Iako se napadi na Dubravku Ugrešić ne mogu osporiti, tom se tezom ne može objasniti cjelokupan kritički odaziv, budući da je *Muzej bezuvjetne predaje* doživio bolji odaziv i potvrdu struke.

(Postnikov 2008). Muzej možemo naći i na ljestvici Jutarnjeg lista koji ga je svrstao među četrdeset najboljih romana proteklog stoljeća (Vurušić i Piteša 2010). Ljestvica je načinjena putem ankete 41 stručnjaka iz područja književnosti i kulture, što će reći da je Muzej prihvaćen u stručnim krugovima. No, ta je neformalna kanonizacija ostala unutar uske skupine, pa je roman široj javnosti nepoznat.²³⁶ Što se tiče postjugoslavenskog konteksta prema Williamsovoj analizi recenzija su oba romana toplo primljena (Williams 2013, poglavlje 2, 3).

Sve navedeno navodi na nekoliko mogućih teza. Na temelju recepcije Muzeja slijedi dvoje. Najprije to da za romane koji su pisani iz pozicije visoke literature, ali dolaze iz perifernih kultura i jezika (prema Casanovinoj terminologiji) na internacionalnom polju nema previše mjesta – barem se tako pokazalo u slučaju *Muzeja bezuvjetne predaje*. S druge strane, izgleda da u hrvatskom literarnom polju, usprkos tome da i se ono približava *middlebrow* strukturi, i dalje postoji prostor na kojem se cijeni i visoko vrednuje roman koji polazi s pozicija visoke ili autonomne literature – to pokazuje recepcija Muzeja sa strane hrvatske struke. Slučaj *Ministarstva boli* pokazuje da *middlebrow* pozicija i uloga kulturnog brokera na internacionalnom polju donosi veliki simbolički kapital, ali ograničenog trajanja. Istovremeno, sudeći prema recepciji romana, hrvatska kritika nije pokazala ni zanimanje ni razumijevanje za *middlebrow* literaturu iz pozicije kulturnog brokera. Teze bi naravno valjalo ispitati na većem broju slučajeva. No, to da one naznačuju djelovanje polja, može objasniti zašto se Ugrešić nakon *Ministarstva* koji se približio srednjoj poziciji, vratila na nekadašnju poziciju visoke književnosti i kulture.

Nakon *Ministarstva boli* autorica je izdala tri zbirke eseja, *Nikog nema doma*, *Napad na minibar* i *Europa u sepiji*. Time ja zadržala ulogu kulturnog brokera te se afirmirala kao predstavница visoke kulture. Za *Napad na minibar* (u engleskom prijevodu *Karaoke Culture*) nominirana je za National

²³⁶ Muzej bezuvjetne predaje doživio je samo jedno hrvatsko izdanje te ga je danas u Hrvatskoj nemoguće nabaviti, osim u knjižnicama i to redovito u jednom primjerku. Drugo izdanje izašlo je kod beogradske Fabrike knjiga, ali je također rasprodano. (2012. uspjela sam kupiti knjigu preko nekog srpskog antikvarijata nakon dvomjesečnog čekanja). *Ministarstvo boli* je također izašlo samo u jednom hrvatskom izdanju, koje nije više u prodaju. Drugo izdanje izlazi u beogradskoj Fabrici knjiga te se, kao i izdanje britanskog Telegrama, može nabaviti u nekim hrvatskim knjižarama.

Book Critics Circle Award²³⁷ 2011. godine, a 2012. primila je austrijsko-njemačku nagradu Jean Amery za evropsku esejistku. Dok se osnovna struktura njenih eseja nije mijenjala, te se kroz njih afirmira kroz uloge disidenta, kulturnog brokera i predstavnika visoke kulture, u literarnom stvaralaštvu opet možemo primijetiti lagani zaokret. Sljedećim romanom *Baba Jaga je snijela jaje* (2008) Dubravka Ugrešić vratila se visokoj literaturi koja se poigrava s popularnim elementima, ali kroz matricu postmodernističke parodije. Knjiga je vrlo toplo primljena u internacionalnom polju („Dubravka Ugresic at the Complete Review“ 2015), postjugoslavenskom polju²³⁸, ali i u Hrvatskoj, gdje je nominirana za nagradu Jutarnjeg lista, a po romanu je napravljena i kazališna predstava u režiji Ivice Buljana.

Repozicioniranje Dubravke Ugrešić, ovime je napravilo svojevrsan krug. Kao što smo tvrdili u uvodu, sve uloge koje zauzima Ugrešić, kao i drugi pisci, mogu se promatrati iz perspektive strukture literarnog polja, u kojoj se izbor određene pozicije pokazuje kao logična mogućnost za pridobivanja najveće količine simboličkog kapitala. Iz te perspektive možemo pročitati i pozicioniranje njenih romana. Njena osnovna literarna pozicija u jugoslavenskom je polju bila elitna, budući da je to polje visoko vrednovalo autonomni pol i visoku književnost. Ulaskom na internacionalno polje Ugrešić se najprije profilira esejima: kao kulturni broker i disident. Njen prvi roman u egzilu ostaje na istoj elitnoj poziciji, toplo je primljen, ali nije napravio veći prodor. U međuvremenu njena popularnost raste, a ona izdaje drugi roman, koji se približava srednjoj poziciji ili *middlebrow* internacionalnog polja. Iako je izdašno promoviran, veći uspjeh, ili čak kanonizacija romana, izmiče, budući da polje djeluje na principu nizanja kratkotrajnih zvijezdi iz geopolitički aktualnih područja. Zato se svojim sljedećim romanom *Baba Jaga je snijela jaje* Ugrešić vraća nekadašnjoj elitnoj poziciji. Budući da pomicanje prema *middlebrow* poziciji nije donijelo simbolički profit, povratak na elitnu poziciju čini se kao jedna od mogućih i logičnih opcija.

²³⁷ Nagrada se dodjeljuje unutar američkog literarnog polja, no referira se na elitnu književnost, što je između ostalog vidljivo iz kategorija koje su određene literarnom vrstom (proza, poezija, kritika, isl.), pri čemu se podrazumijeva da se nagrađuje samo beletristika, a ne žanrovska literatura (fantazija, krimić, romansa).

²³⁸ Jedan od primjera uspjeha knjige je pažnja koju je polučila na ljubljanskom fakultetu za postdiplomske studije ISH, na kojem je poznata profesorica Svetlana Slapšak organizirala raspravu o knjizi.

4.6. Postscriptum: u međuvremenu, u Hrvatskoj

Pokazali smo kako se Dubravka Ugrešić pozicionira u internacionalnom polju i iz kojih sve izvora crpi simbolički kapital, prije svega iz tri uloge: disidentice, kulturne brokerice, predstavnice visoke kulture. Sve tri uloge objedinjuje pozicija buntovnice, ali i činjenica da se i kroz tu poziciju Ugrešić poklapa s vrijednostima i pravilima polja te je zato simbolički nagrađena. Za kraj podat ćemo osnovne konture pozicioniranja na hrvatskom polju, koje nam predstoji detaljno analizirati u budućnosti.

Simbolički kapital sakupljen u internacionalnim literarnim centrima prenosi se na periferiju, između ostalih i na postjugoslavenska polja. Kao i Hemon, i Ugrešić je poštovana i priznata u Sloveniji, Bosni, Srbiji i drugim državama „iz regije“. No, u Hrvatskoj odvija se drugačija priča. Dubravka Ugrešić uvijek ima dvojnu ulogu: periferno polje, kao što je hrvatsko, s jedne joj strane ne može poreći status „ugledne spisateljice“ iz inozemstva, no istovremeno je percipira i iz svoje perspektive, kao nacionalnu spisateljicu koja se odbija ponašati „nacionalno“ i ne zastupa nacionalne interese. Lijep primjer toga su dva izdanja *Povijesti hrvatske književnosti*; u jednome Dubravko Jeličić osuđuje četiri književnice, uključujući Ugrešić, za to „jer su se razišle s vjekovnim idealima i plebiscitarnom voljom hrvatskoga naroda“, a u drugoj Slobodan Prosperov Novak ocjenjuje da u esejima Dubravke Ugrešić postoji niz „krivih zaključaka“ (usp. Jambrešić Kirin 2008, 147). Renata Jambrešić Kirin zaključuje kako spomenuti primjeri idu u prilog tezi da se „sukreiranje nacionalnog identiteta i nacionalnog ponosa i dalje smatra konstitutivnom zadaćom književnosti“ (Jambrešić Kirin 2008, 147–148)²³⁹. A budući da Ugrešić na internacionalnom polju predstavlja Hrvatsku u negativnom svjetlu, u hrvatskom literarnom polju teško unovčava „internationalni“ simbolički kapital: uloga ugledne internacionalne spisateljice uvijek se sudara s ulogom „loše“ nacionalne spisateljice.²⁴⁰

²³⁹ Jambrešić Kirin dodaje da izmještanje pojedinih autra iz korpusa ne valja shvatiti samo kao eksces kakve zaostale i konzervativne zajednice, već „kao najbolju potvrdu postavke kako niz izvanestetskih kriterija ravna uspostavljanjem nacionalnoga kanona koji u svakom razdoblju iznova dijeli podobne od nepodobnih autora“ (Jambrešić Kirin 2008, 148)

²⁴⁰ Iako Ugrešić jednako oštro kritizira i Hrvatsku i Srbiju, u Srbiji i drugim postjugoslavenskim državama njen internacionalni simbolički kapital bez problema prelazi granice. Izvan Hrvatske ona naime može funkcionirati kao internacionalna ili postjugoslavenska spisateljica, budući da joj uloga nacionalnog pisca nije ni ponuđena. Konkretnije, kao ne-Srpkinja Dubravka Ugrešić ne može kandidirati za mjesto nacionalnog srpskog pisca. Zato se srpski

Status Dubravke Ugrešić u hrvatskom literarnom polju nakon raspada Jugoslavije možemo ugrubo podijeliti na dva dijela. U prvome dijelu, u devedesetima, Dubravka Ugrešić je posve ignorirana, pa tako na primjer roman *Muzej bezuvjetne predaje*, prvotno izdan na nizozemskom 1997., u Hrvatskoj izlazi tek 2001/2002. Ako su uopće objavljena, njena djela izlaze kod malih izdavača s progresivnim ili alternativnim programom, kao što su Durieux i Arkzin. Nakon 2001. slijedi razdoblje zatopljenja i otvaranja, pa Dubravki Ugrešić izlaze sabrana djela u zajedničkom hrvatsko-srpskom izdanju, popularna Štefica Cvek izlazi u masovnoj ediciji Večernjeg lista, a „otkriva“ je i mlađa generacija. Dubravka Ugrešić postaje izbor publike koja se identificira kao „urbana“, obrazovana, alternativna, lijevo-liberalna, antinacionalistička. Možemo primijetiti da se u ovom slučaju kulturni izbor ili ukus za Dubravku Ugrešić (prema Bourdieu) u hrvatskom i u internacionalnom polju vezuje za iste vrijednosti: toleranciju, otvorenost, multikulturnost, antinacionalizam, individualizam. No dok potvrđivanje takvih vrijednosti, kao što smo prethodno pojasnili, u internacionalnom polju može funkcionirati kao potvrđivanje statusa quo, u Hrvatskoj se vezuje za otpor vladajućem sistemu i odnosima moći. Kada o zbirci esejja Dubravke Ugrešić piše Boris Postnikov to nije samo povod za literarnu analizu i eventualnu potvrdu „univerzalnih“ humanističkih stečevina, već poligon za preispitivanje društvenog poretka, nacionalističkih hajki i drugih potisnutih tema iz devedesetih godina (Postnikov 2012, 63–69). „Svrstavanje“ uz Dubravku Ugrešić u Hrvatskoj tako može predstavljati političku izjavu te način otpora dominantnom diskursu.

Iako mlađe generacije postepeno vrše reevaluaciju rada Dubravke Ugrešić, starija je generacija zadržala ambivalentan odnos: niti je posve ignoriraju, niti reintegriraju. Trenutačni status Dubravke Ugrešić na hrvatskom literarnom polju je dvoznačan i teško odrediv. S jedne strane postoje znakovi integracije sa strane struke, kao što je popularna anketa Jutarnjeg lista u kojoj su hrvatski „stručnjaci“ s područja kulture i književnosti svrstali četiri romana Dubravke Ugrešić u izbor četrdeset najboljih hrvatskih romana ikad (Vurušić i Piteša, 2000). Njene novije knjige objavljene su kod vodećih hrvatskih izdavača, Frakture, Vuković-Runjić i Profila. Izdane knjige

nacionalisti njome ne zamaraju niti približno koliko i hrvatski: po nacionalnoj logici, „normalno“ je da ih napada „tuđa“, „hrvatska“, a brani kakva „njihova“, „srpska“ spisateljica.

dobivaju recenzije, no i dalje nedostaje stručnih članaka, interpretacija i refleksija, koji obilno niču izvan Hrvatske. Knjige su joj nominirane za nagrade, ali ih ne dobivaju. Jedina nagrada koju je Ugrešić dobila bila je nagrada Katarina Frankopan za esejistiku (2003), koju je odbila primiti, budući da je u žiriju sjedio Slaven Letica, jedan od glavnih aktera medijskih napada na „vještice“ u devedesetima (usp. Ugrešić 2003a). Ugrešić isto tako nije prisutna u javnom životu Hrvatske, ne daje intervju i ne pojavljuje se u medijima, a novosti o njenim internacionalnim uspjesima prenose se šturim novinskim vijestima. Struktura hrvatskog polja, ne samo literarnog, već i društvenog, je i dalje u tranziciji, a tome odgovara i shizofren odnos prema Dubravci Ugrešić. Dublja analiza polja morala bi uključiti i komparativnu usporedbu izgnanica u devedesetim godinama te strategije kojima se na različite načine odazivlju na kontekst u kojem su se snašle (na primjer Slavenke Drakulić i Dubravke Ugrešić), no to je tema koja zaslužuje posebno poglavlje u nekoj drugoj radnji.

5. DAVID ALBAHARI: VELIKI NACIONALNI PISAC

Iseljenički opus Davida Albaharija proučit ćemo kroz perspektivu pozicioniranja na srpskom literarnom polju. Albahari se pozicionirao kao (sve)nacionalni pisac, odnosno, veliki nacionalni pisac. Iako je 1994. godine emigrirao u Kanadu, primarna ulaganja svojeg simboličkog kapitala Albahari vrši u Srbiji, te ćemo ga zato proučavati u kontekstu srpskog literarnog polja. Tvrdit ćemo nadalje da se Albahari upravo svojim iseljeničkim opusom, koji između ostalog, mapira iseljeničko iskustvo, profilirao kao svenacionalni pisac ili veliki nacionalni pisac. Pod tim izrazom mislimo na pisca kojeg izuzetno cijene struka i kritika, ali je ujedno i „popularan“, u smislu da je sveprisutan u nacionalnim medijima te ga poznaje, cijeni i prihvća široka publika kao nekoga tko je važan i značajan za zajednicu.

Ključno za Albaharijevo pozicioniranje kao nacionalnog pisca je njegova nesvrstanost i apolitičnost. Srpsko je društvo izuzetno polarizirano novijom poviješću i odnosom prema ratu. Budući da je po našoj definiciji nacionalni pisac onaj kojeg priznaje i cijeni cijela nacionalna zajednica, on se ne smije svrstati niti na jednu interesnu ili ideološku stranu. Albahari je to postigao upravo svojim iseljeničkim opusom, u kojem su prisutni motivi iseljništva i izmještenosti, no unutar tog iseljeničkog okvira Albahari zapravo tretira goruće društvene teme koje polariziraju javnost. To ćemo istražiti kroz četiri romana, *Snežni čovek* (1995), *Mamac* (1996), *Mrak* (1997) i *Svetski putnik* (2001)²⁴¹. Tematiziranjem navedenih pitanja Albahari ostaje društveno relevantan, dok kompleksnom obradom tema onemogućava politička čitanja i predstavlja se kao apolitički pisac. Jedno od temeljnih pitanja njegovog iseljeničkog opusa je pitanje kolektivne odgovornosti, koje dijeli srpsko društvo na radikalno suprotstavljenu većinu i manjinu. Prvi odbacuju pitanje kolektivne odgovornosti, drugi oštro ustraju na razrješavanju tog pitanja. Albahari pokazuje iznimnu i rijetku sposobnost da piše o tom pitanju na način da se ne zamjeri niti jednoj od navedenih strana.

²⁴¹ Iako se često govori o Albaharijevoj „kanadskoj triologiji“ različiti autori u nju svrstavaju različite romane. Longinović u nju uvrštava *Snežni čovek*, *Mamac* i *Mrak* (usp. Longinović 2011), dok Damjana Mraović govori o kanadskom krugu (Canadian circle) u koji uvrštava romane *Snežni čovek*, *Mamac*, *Mrak* i *Pijavice* (Mraović 2006, 20).

Među djela koja ne neki način tematiziraju iseljništvo možemo dodati i zbirke priča *Drugi jezik* (2003) i *Senke* (2006), te esejističke zbirke *Dijaspore i druge stvari* (2008) i *Ljudi, gradovi i štošta drugo* (2011).²⁴² Nakon iseljeničke faze Albahari završava s temom iseljništva u svojim djelima. Moja je teza da se svojim iseljeničkim opusom zapravo profilirao kao nacionalni pisac te je nakon toga nastavio pisati na način i o temama koje definiraju nacionalnu zajednicu kojoj se obraća. Iako piše u inozemstvu, ne piše o inozemstvu. Teme kojima se bavi smješta u lokalni srpski kontekst, refereira se na asocijativnu mrežu i kolektivni imaginarij srpskog kolektiva, te maločime otkriva da je fizički odsutan iz Srbije.

U prvom ćemo podpoglavlju ukazati na kontekst srpskog društva i literarnog polja unutar kojeg se pozicionira Albahari. Srpsko društvo predstaviti ćemo kao polarizirano pitanjem kolektivne odgovornosti, rata i novije povijesti. U drugom ćemo podpoglavlju ukazati na logiku simboličke ekonomije i razloge za Albaharijev izbor da se pozicionira upravo na domaćem, a ne stranom ili internacionalnom literarnom polju. Ukazat ćemo na elemente koji mu omogućuje da se profilira kao svenacionalan i apolitičan: to su javni nastupi i njegova javna persona, ali i tekstualne karakteristike i strategije, kojima neprestano onemogućava pokušaje jednoznačnog političkog (ili kakvog drugog) čitanja. U trećem ćemo se podpoglavlju direktno pozabaviti Albaharijevim tretiranjem pitanja kolektivne odgovornosti na primjeru tri romana iz iseljeničkog opusa. U četvrtom ćemo podpoglavlju predstaviti i Albaharijev odnos prema domu koji se usko vezuje s njegovim odnosom prema jeziku i kulturnom (ne)prevođenju, a svo troje naravno korespondira s pozicijom nacionalnog autora. U zadnjem će nam se dijelu nuditi mogućnost usporedbe koncepta doma kod Ugrešićke, Albaharija i Hemoni.

5.1. Kontekst: Srbija, literatura, odgovornost

5.1.1. Devedesete: politička uloga književnosti, treći put

Raspadom Jugoslavije u devedesetima, literatura je obnovila svoju nacionalno-političku ulogu u formiranju (novih) nacionalno-etničkih identiteta. Pozivanje na nove identitete opravdavallo je

²⁴² Istovremeno s ovim djelima nastala i druga djela u kojima se ne tematizira iseljeničko iskustvo, *Gec i Majer* (1998) te *Pijavice* (2005), zato ih nismo uključili u proučavani iseljenički opus.

zahtjeve za novim državnim jedinicama, koji su između ostalog odveli i u rat. Iako se odgovori na pitanje kakva je bila uloga kulturne i književne elite u ratnim zbivanjima razlikuju, postoji javni konsenzus da je kulturna elita u svakom slučaju odigrala neku ulogu i na neki način sudjelovala u ratnom huškanju. Neki optužuju cijelu kulturnu elitu za raspirivanje mržnje (usp. Levi 2007, 7), drugi radije kritiziraju konkretnu instituciju, kao što je Srpska akademija nauka i umjetnosti (usp. Longinović 2011, 16; Levi 2007, 7), neki kritiziraju nacionalističke nastupe konkretnih pjesnika (Živković 2011), a treći ne optužuju samo javne aktere, već i same književne tekstove (Ćirić 2014)²⁴³. Nekoliko autora definira hegemonski narativ srpske žrtve koji se oblikovao kroz kulturu i politiku te koji je služio za opravdanje postupaka vlasti. Glavna sastavnica narativa je isticanje proteklih stradanja sprskog naroda od strane susjeda te opravdavanje aktualnih ratnih i političkih postupaka kao pokušaja obrane (Ilić 2011; Živković 2011).

Dva su se autora na sustavan način posvetila ulozi književnosti u devedesetima; Wachtel sa već spomenutom studijom *Stvaranje nacije, razaranje nacije* te književni kritičar Dejan Ilić sa knjigom *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti: srpski primer* (2011). Najveću političku ulogu literaturi pripisuje Wachtel, čija teza ionako počiva na pretpostavci da se jugoslavenski identitet najprije stvorio, a nato i uništio u polju književnosti i kulture. Wachtel registrira i opisuje nacionalističke tendencije u svim federativnim državama, no tvrdi da su predratni nacionalistički i separatistički trendovi bili najjači u Srbiji (Wachtel 1998, 198).²⁴⁴ On direktno navodi niz romana za koje vjeruje da su pripomogli u „u kreiranju atmosfere u kojoj masakr Muslimana i Hrvata može izgledati kao akt samoobrane, ne agresije“²⁴⁵ (Wachtel 1998, 225) te su poslužili kao moralno opravdanje za politiku Slobodana Miloševića (Wachtel 1998, 205)²⁴⁶. Kako smo već naveli u

²⁴³ Srpski literarni kritičar Saša Ćirić tvrdi sljedeće: „[K]njiževnost je, zajedno sa medijima i naukom, posebno onom historiografskom i humanističkom, odigrala svoju nečasnu ulogu tokom 80-ih, posebno krajem te decenije, u podizanju međunacionalnih tenzija i huškanju na rat (romani „Knjiga o Milutinu“ Danka Popovića, „Voznesenje“ Vojislava Lubarde, drama „Boj na Kosovu“ Ljubomira Simovića itd)“ (Ćirić 2014).

²⁴⁴ Do toga je prema Wachtelu doveo niz uzročno posljedičnih veza: najprije su srpske težnje za političkom hegemonijom proizvele nacionalističke reakcije u federativnim državama, a nato su ti separatistički nacionalizmi proizveli nasilnu srpsku (protu)reakciju (Wachtel 1998, 226).

²⁴⁵ they helped to create an atmosphere in which the indiscriminate massacre of Moslems and Croats could be seen as an act of self-defense rather than one of aggression.

²⁴⁶ Wachtel ističe romane *Vreme smrti* (1972-1979) Dobrice Ćosića (koji se prije toga proslavio tipičnim svejugoslavenskim partizanskim romanom *Daleko je sunce* (1951), *Knjigu o Milutinu* (1985) Danka Popovića i *Nož* (1982) Vuka Draškovića. U njima se kritički preispituje smisao južnoslavenskog ujedinjenja, odbacuje motiv „nacionalnog konsenzusa“, te reproducira žrtvena konstrukcija srpstva kao naroda koji se na vlastitu propast i štetu žrtvuje za druge narode Jugoslavije (ibid, 199-209). Literarno-političke tendencije započete u osamdesetima,

prvom poglavlju, Wachtelovo je mišljenje da se raspad Jugoslavije najprije odigrao na području književnosti i kulture, a tek time su omogućena daljnja politička i društvena zbivanja.

Dejan Ilić polazi od pretpostavke da unutar kulture nastaju različiti kolektivni identiteti. Ilićev pojam kulture obuhvaća široko polje svekolikog simboličkog oruđa, vrijednosti, simbola, sjećanja, tradicije i baštine (Ilić 2011, 79–80). Unutar kulture tako spada i književnost. A iz navedenih kulturnih elemenata, koji ne čine „izolovanu, homogenu i koherentnu celinu“ (Ilić 2011, 74) mogu nastati različiti identitetski obrasci. U devedesetim godinama²⁴⁷ razvio se konkretan etno-nacionalistički identitetski obrazac koji se prikazao kao jedini mogući te je poslužio i kao opravdanje za rat, kaže Ilić. U devedesetima je tako u polju kulture vladao „rat rečima“:

U „ratu rečima“ artikulisale su se vrednosti na koje su se pozivale ubice. Zlodela su predstavljena kao nužna odbrana nacionalne kulture i identiteta. Tako ih je videla većina građana Srbije. U tom pogledu na zločin oni su se oslanjali na grupnospecifične etičke vrednosti. Konkretno predstave o sopstvenoj grupi i vrednostima koje su joj svojstvene formulisane su pre svega u polju kulture“ (Ilić 2011, 8).

Budući da je i književnost dio kulture, i ona je sudjelovala u procesu konstrukcije takvog identiteta te se je zato ne može proučavati izvan uloge koju je odigrala u tom razdoblju: „[O] delima srpske književnosti druge polovine 20. veka treba misliti iz perspektive događaja iz devedesetih: raspada savezne države, ratova i zločina koji su usledili, te formiranja srpske države“ (Ilić 2011, 86–87). No, Ilić, za razliku od Wachtela nikada ne tvrdi da je literatura imala privilegiraniju ulogu u usporedbi s drugim kulturnim područjima i/ili društvenim poljima. Također ne spominje poseban kontinuitet političke uloge literature na području Jugoslavije. Umjesto toga, oslanja se na Lindu Hutcheon koja upozorava na univerzalnu povezanost nacije i nacionalnog modela književnosti: budući da se nacija izjednačava s nacionalnom književnošću, književni kontinuitet uvijek svjedoči i o nacionalnom kontinuitetu (Ilić 2011, 88–89). Ilić se također se ograđuje i od uzročno-

kulminirale su na kraju desetljeća, netom prije početka rata, u romanima u kojima su Hrvati i Muslimani već otvoreno predstavljeni kao povijesni neprijatelji Srba, koji ih stoljećima mrze, kolju i svakako maltretiraju (Slobodan Selenić *Timor Mortis* (1990) i *Vaznesenje* (1989) Vojislava Lubarde).

²⁴⁷ Ilić tvrdi da se elementi današnjeg srpskog identiteta artikuliraju sedamdesetih i osamdesetih te konačno utvrđuju devedesetih (Ilić 2011).

posljedičnog odnosa između književnosti i društvenih učinaka, odnosno, počinjenih zločina: „[T]vrdim da je srpska književnost, protumačena na jedan konkretan način, saučestvovala u tom pravdanju [zločina]. Međutim, reći da se nešto upotrebljava kao instrument legitimizacije uopšte nije isto što i tvrditi da je to nešto proizvelo ono što se želi opravdati“ (Ilić 2011, 96–97)²⁴⁸. Ilić i Wachtel tako predstavljaju dva suprotna odnosa prema političkoj ulozi kulture i književnosti: dok jedan nadređuje književnost drugim društvenim područjima, drugi jednostavno izbjegava pitanje ima li književnost na području Jugoslavije neku posebnu ulogu te se opire na univerzalnu povezanost književnosti i nacionalnih narativa. Bez obzira na to koji stav zauzeli do tog pitanja, oba autora se slažu da je srpska književnost u devedesetima, a i prije, bila instrumentalizirana u opravdavanju ratnih i političkih zbivanja.

Već smo u teoretskom poglavlju naveli da se nekadašnji prestiž i politička uloga koju je nosila književnost mogu osjetiti i danas, usprkos radikalnoj promjeni sistema i načina „proizvodnje“ književnosti. U sljedećem poglavlju pregledat ćemo jedno od najproblematičnijih društvenih pitanja novije srpske stvarnosti, a to je pitanje kolektivne odgovornosti, koje će kasnije tematizirati i David Albahari u svom iseljeničkom opusu.

5.1.2. „Kultura ćutanja“ i polarizacija društva

Srpsko društvo polariziraju pitanja odnosa prema zadnjem ratu, uloge u ratu te odgovornosti za zlodjela. Pri tome se ne postavlja samo pitanje individualne krivične odgovornosti, već i kolektivne moralne odgovornosti. Mogli bismo reći da se i druge zaraćene države suočavaju s istim pitanjima, i to na isti način. Neovisno o ulozi u ratu, broju žrtava i broju počinjenih zlodjela, sve zaraćene strane najprije očekuju od drugih da priznaju svoju kolektivnu krivicu, a onda su spremne, kažu, i

²⁴⁸ Zanimljivo je da Ilićeva namjera da prevrednuje književno polje također ima jasnu društveno-političku namjeru. Cilj njegove reevaluacije književnost je općenita društvena promjena. Ilić polazi od koncepta tranzicione pravde koji nakon razdoblja velikih zločina ili totalitarnih sistema zahtijeva veliku društvenu tranziciju. Smatra da pravni mehanizmi „tranzicioni pravde“ (poput haškog suda) u Srbiji ne djeluju ni povlače moralne učinke. Upravo zato u restrukturaciju društva mora uključena i odgovarajuća kulturna politika, budući da su se unutar kulture stvarali sporni identitetski obrasci. Reevaluacije književnosti je njegov prilog promjeni sadašnje kulturne politike kako bi se s vremenom potakla i općenita moralnoj samo-evaluacija srpskog društva te njegova posljedična transformacija (usp. Ilić 2011, poglavlje 1).

same preispitati svoju.²⁴⁹ No ne ulaze sve države u ovu raspravu sa istih polazišta. Bosanska/bošnjačka zajednica je međunarodno priznata kao žrtva te prema tome ima najviše moralnih prava da pokazuje prstom na druge i preispituje tuđu krivnju. Hrvatska pozicija je negdje između, ima globalno priznat status napadnutog sudionika koji se morao braniti, ali je istovremeno terete i počinjeni ratni zločini te uloga agresora u Bosni i Hercegovini. Srbija je na drugom kraju spektra: ima „ugled“ krvnika, glavnog krivca za rat te se od nje globalno i međunarodno traži da prizna krivnju i pokaje se (Ilić 2011; Dimitrijević 2011; Longinović 2011).

Kritičar Dejan Ilić te pravnik Nenad Dimitrijević jedni su od rijetkih koji se bave srpskom odgovornošću za zločine kao pripadnici srpske nacionalne zajednice, a da se pri tom zapravo ne bave odgovornošću suparničkih strana. Ilić definira Srbiju kao kulturu saučesnika:

Ovde je reč o zločinima velikih razmera koji su počinjeni u ime jedne grupe, koja može biti nacija ili etnička grupa, nad pripadnicima drugih grupa, to jest nacija ili etničkih grupa. Ti zločini opravdani su konkretnim nacionalnim ili etničkim ciljevima i interesima, poput formiranja nacionalne države, širenja granica te države ili zaštite sunarodnika koji žive izvan „naših“ granica. [...] Nadalje, veliki broj ljudi bio je umešan u zločine. Državne ustanove stajale su iza zločina. Režim koji je bio na vrhu kriminalne hijerarhije osvojio je većinu glasova na nekoliko uzastopnih izbora, i periodu u kom su izvršena zlodela. Stoga se izborna podrška zločinačkom režimu može tumačiti i kao implicitina podrška samim zločinima. Ako ste to jeste tako, onda ima razloga da se govori o kulturi saučesnika i počinilaca (Ilić 2011, 95–96).

Ilićev opis „kulture saučesnika“ odgovara percepciji Srbije na Zapadu, ali ne i unutar Srbije. Sa Zapada stižu apeli da Srbija mora preispitati vlastitu odgovornost za rat, ti se apeli pokušavaju sprovesti međunarodnim pravnim sredstvima, no takva sredstva imaju oprečan utjecaj od očekivanog (Ilić 2011; Dimitrijević 2011). Ilić tvrdi da svijest o „zločinima koje je počinila srpska strana s vremenom opada“, a rad institucija kao što je Haški sud kao da „učvršćuje pozicije sa

²⁴⁹ Jedan od primjera u kojima se to lijepo očitava je i razgovor u organizaciji radija Slobodna Evropa, na kojem je sudjelovalo dvoje progresivnih, liberalnih intelektualaca, sociolog Vladimir Vuletić iz Srbije i profesor političkih znanosti iz Sarajeva, Nerzuk Ćurak (Ćurak i Vuletić 2011). Usprkos proklamiranoj otvorenosti, toleranciji i želji da nadiđu stare podjele među zajednicama oba su sugovornika ustrajala na istom obrascu: Ćurak na tome da Srbija mora priznati zločine koje je počinila te se suočiti s kolektivnom odgovornošću za zločine, Vuletić na tome da se je Srbija spremna sve to učiniti, ali ako se (najprije) istraže zločini počinjeni nad Srbima.

kojih su postjugoslovenske nacije ušle u rat“ (Ilić 2011, 17). Dimitrijević tvrdi da je “poricanje najvažniji obrazac kulturnog odnosa prema zločinu“ (Dimitrijević 2011, 146). Zbog toga srpsku kulturu naziva „kulturom ćutanja“, odnosno, kulturom u kojem se pitanje zločina i odgovornosti ustrajno prešućuju. Dimitrijević razlikuje politiku i kulturu ćutanja čime naglašava da je razgovor o odgovornosti onemogućen na dvije društvene razine: „Dok termin 'politika ćutanja' upućuje na političke aktere, njihove obvezujuće odluke i postupke kojima se razgovor o prošlosti uklanja iz javne sfere, termin 'kultura ćutanja' obuhvata vrednosne obrasce i delanja čije vreme nastajanja i formalni okvir najčešće ne mogu biti precizno identifikovani, te koji nisu pravno-politički obvezujući“ (Dimitrijević 2011, 145–146).²⁵⁰

Jedna od karakteristika srpskog društva je i polarizacija na takozvanu Prvu i Drugu Srbiju. Iako se danas ta podjela osporava te različite interesne strane uvode i termin Treća Srbija, ta je radikalna i čvrsta podjela obilježila upravo razdoblje do 2000. godine, dakle ono razdoblje kada izlaze Albaharijevi romani koje ćemo ovdje promatrati (Spasić i Petrović 2012). Pri tome se razgraničenje između Prve i Druge Srbije povlačilo upravo na temelju odnosa prema Miloševićевой politici i ratnim zločinima, odnosno, želji da ih se osudi ili opravda. Grupa intelektualaca okupljena pod imenom Druga Srbija, pri tome se vidjela kao „građanska, kosmopolitska, urbana i kulturna, protivnik rata i zločina“ te se željela distancirati od Prve Srbije koju je vidjela kao „nacionalističk[u], autoritarn[u] i primitivn[u], identifikovan[u] s Miloševićevim režimom, koja sprovodi opravdava i podržava zločine“ (Spasić i Petrović 2012, 23–24). Antinacionalizam u Srbiji (i Hrvatskoj) istraživao je i Stef Jansen, a iz njegovog je istraživanja očito da su se antinacionalističke prakse nalazile na marginama društva (Jansen 2005), što potvrđuje spomenutu polarizaciju na većinsku Prvu Srbiju te manjinsku, iako povremeno glasnu Drugu Srbiju.²⁵¹

²⁵⁰ Na temelju toga Dimitrijević proglašava kontinuitet između dva režima, zločinačkog i postzločinačkog: „kontinuitet između ćutanja kao odobravanja [...] i tranzicijskog ćutanja kao odbijanja da se prizna važnost istine“ (Dimitrijević 2011, 146).

²⁵¹ I usamljeni pojedinci, kao što su Ilić i Dimitrijević, koji pozivaju na preispitivanje odgovornosti, utjelovljuju polarizaciju srpskog društva: podjelu na veliku većinu koja odbija suočavanje s novijom prošlošću te malu, ali artikuliranu i glasnu manjinu koja to traži. Među ovu drugu spada i nekoliko nevladinih organizacija i neovisnih medija (Peščanik, B92), dok je na književnom polju „najglasnija“ grupa okupljena oko kulturnog podlista časopisa Danas, odnosno, internetskog portala pod nazivom Beton. Suradnici Betona uporno pozivaju na preispitivanje i preuzimanje moralne odgovornosti za rat ne samo na širem društvenom, nego i užem književnom planu. Tako već godinama oblikuju rubriku Mikser koja je posvećena reevaluaciji književnosti iz devedesetih s obzirom na ulogu

U ovom duboko polariziranom kontekstu nameće nam se pitanje kako je zapravo moguće biti svenacionalni pisac i zadobiti široko priznanje svih društvenih skupina. Nacionalni pisac u Srbiji ima tešku zadaću, mora zadovoljiti polarizirane skupine, ili bar ne uvrijediti jednu od njih, inače će postati zastupnik Prve, odnosno, Druge Srbije, ali ne i cijele zajednice. Albahari se profilira kao apolitičan pisac koji se ne svrstava na ičiju stranu, iako se u svom iseljeničkom opusu usredotočio upravo na najbolnija pitanja koja razdvajaju javnost – povijest i kolektivnu moralnu odgovornost. Zbog ustrajnog odbijanja da se politički izjašnjava u javnosti te iznimnog osjećaja za mjeru i značenjske potentnosti svojih djela, Albahari je uspio zadovoljiti sve skupine, odnosno, uspio je ne zamjeriti se niti jednoj od polariziranih skupina. U nastavku ćemo pregledati različite koncepcije pojma moralna odgovornost koje će nam kasnije pomoći u analizi Albaharijevog tretiranja tog pitanja.

5.1.3. Konceptualizacija kolektivne moralne odgovornosti

U srži različitih definicija kolektivne odgovornosti stoji zahtjev da pojedinac snosi moralnu odgovornost za djela koja nije sam neposredno počinio. Prema različitim teorijama, pojedinac može biti odgovoran za djela kolektiva kojem pripada, ukoliko je zločin podržavao, ali i ukoliko ga nije, ali nije ništa učinio da ga zaustavi. Karl Jaspers, njemački filozof koji je presudno obilježio poimanje odgovornosti nakon Drugog svjetskog rata, uz moralnu je definirao i metafizičku odgovornost te je tako radikalno proširio koncept kolektivne odgovornosti. Metafizička odgovornost počiva na tezi o solidarnosti svih ljudi, zbog čega je svaki čovjek suodgovoran za svaku krivicu ili nepravdu u svijetu, bez obzira na to čini li sam zlo ili ne (usp. Jaspers 2009). Larry May, čiju argumentaciju slijedi i Nenad Dimitrijević, odbacuje Jaspersovu ideju. Po njoj su naime „svi odgovorni za sve, naprosto zato što su ljudska bića“, dakle terete se zbog onoga što jesu, a zbog onoga što su učinili (Dimitrijević 2011, 263).

koju je odigrala u stvaranju nacionalističke politike. Tekstovi su objedinjeni u knjizi Srbija kao sprava (Živanović 2007).

Za razliku od Jaspersovog egzistencijalizma koji temelji na solidarnosti svih ljudi, May predlaže pojam socijalnog egzistencijalizma koji temelji na povezanosti članova jednog društva. May naglašava da je jedan od važnih elemenata individualnog identiteta – kolektivni identitet, odnosno, pripadnost društvenoj grupi. Pripadanje nekoj grupi ili kolektivu nameće zato „povećane zahteve odgovornosti“ (Dimitrijević 2011, 263). Odnosno, ukoliko individualni identitet uključuje pripadnost nekoj grupi, onda sve radnje te grupe utječu i na nas same. „Ako je zločin počinjen u ime nacije, svi njeni članovi imaju obavezu da zauzmu moralno ispravan stav prema nameri, delu i rezultatu. Ako to ne učine, opravdano je smatrati ih odgovornim za propuštanje,“ objašnjava Dimitrijević (Dimitrijević 2011, 265).

Kao mogući protuargument kolektivnoj odgovornosti Dimitrijević navodi liberalnu tezu da se „naša lična vrednost mora [...] procenjivati na osnovu onoga što mislimo i činimo kao moralno autonomne osobe, a ne na osnovu toga odakle dolazimo i gde pripadamo“ (Dimitrijević 2011, 19). No, u slučaju kolektivnih zločina taj argument ne vrijedi, budući da osoba ne može utjecati na zločine počinjene u njenom imenu, uzvraća Dimitrijević. Osoba upravo zato ima „obavezu da odgovori na činjenicu zločina [...] kako bi potvrdila svoju ličnu autonomiju“ (Dimitrijević 2011, 18).

O povezanosti individualnog i kolektivnog identiteta razmišlja i poljski filozof Leszek Kolakowski. Narod definira kao kontinuiranu duhovnu i moralnu cjelinu koja kroz vrijeme održava svoj identitet. Uloga naslijeđa ključna je u preuzimanju kolektivnog identiteta, naglašava Kolakowski, te upozorava da ne možemo preuzeti samo pozitivne dosege nekog naslijeđa, već i učešće u poraznim ili sramnim djelima. „To bi se moglo uporediti s nasleđivanjem imetka, odnosno sa tim da preuzimajući imetak roditelja, preuzimamo i njihove dugove; međutim, analogija je samo delimična: moramo izraziti saglasnost s nasleđivanjem; smemo odbaciti nasleđe i to nam se neće uzeti za zlo, ali kada izrazimo saglasnost, pravno smo obavezni da isplatimo dug“ (Kolakowski 2009).

I kod Kolakowskog i kod Maya prisutan je element izbora. Kolakowski kaže da možemo odbaciti ili preuzeti naslijeđe. May s druge strane oslobađa od moralne odgovornosti one koji se suprotstavljaju režimu, budući da to prema njemu na simbolički način označava presijecanje spona sa grupom kojoj pripada (May u Dimitrijević 2011, 291–292). Dimitrijević za razliku od toga ukida mogućnost izbora i proširuje moralnu odgovornost na sve članove grupe. Pri tome razlikuje među trima skupinama: akterima, promatračima i onima koji se ne slažu s većinskim mišljenjem, bilo da šute ili se aktivno odupiru. Dimitrijević priznaje da među njima postoje jasne razlike, no usprkos tome sve ih smatra nositeljima moralne odgovornosti (Dimitrijević 2011, 285–287). Razlog opet leži u neraskidivoj povezanost kolektivnog i individualnog identiteta: „Sud se odnosi na sve pripadnike grupe, a njegovu osnovu čini moralni značaj unutargrupnih odnosa. Bez obzira na karakter moje povezanosti sa zločinom, zločin utiče na bitne aspekte mog moralnog identiteta na način koji zahteva odgovor“ (Dimitrijević 2011, 289). Odnosno, „izvor obeleženosti [je] u tome što je grupa prihvatila etiku zla kao novu važeću okosnicu svoje strukture, što za uzvrat utiče na moralnu poziciju svakog njenog pripadnika“ (Dimitrijević 2011, 311). Dimitrijević tako ne uključuje mogućnost istupa iz tzv. nedobrovoljnih grupa, kao što su nacija ili etnička skupina. Čak i odluka nekoga da pomogne napadnutim sugrađanima i nakon toga emigrira ne omogućuje presijecanje veze sa zajednicom. Dimitrijević daje primjer Njemaca koji pomažu Židovima i nato, zgađeni svojom zajednicom, emigriraju: „Ali, on ili ona to čine *zato* što su Nemci“, kaže Dimitrijević (2011, 293).

Preispitivanje različitih oblika moralne odgovornosti obilježilo je Albaharijev iseljenički opus te se upravo iznimno pažljivim i značenjski potentnim preispitivanjem obrazaca kolektivne odgovornosti uspio profilirati kao svenacionalni pisac. Naravno, to nije mogao postići samo tekstovima, već i drugim strategijama. U sljedećem poglavlju skicirat ćemo Albaharijev put od jugoslavenskog do srpskog pisca, kroz perspektivu simboličke ekonomije i ulaganja simboličkog kapitala. Najprije ćemo proučiti njegove javne nastupe i profiliranje kao javne osobe, a zatim karakteristike njegovih tekstova koje mu pomažu u tome da se profilira kao nesvrstan nacionalni pisac. Nakon toga analizirat ćemo obradu kolektivne krivnje u iseljeničkom opusu.

5.2. Izmještena biografija: fizički u Kanadi, imaginacijski u Srbiji

Ako je Aleksandar Hemon u trenutku svoga izbjeglištva bio nepoznat, a Dubravka Ugrešić omražena i proganjana, David Albahari je svakako bio pisac s najviše „stabilnog“ simboličkog kapitala. Dok je Ugrešić svojoj ulozi spisateljice i teoretičarke u devedesetima dodala ulogu javne osobe, kolumnistice, komentatorice pa čak i aktivistice, Albahari je napravio suprotno od toga. Izrazio je svoju odanost jedino literaturi, uzdržao se od komentiranja političke situacije te je na jesen 1994 odselio u Kanadu bez javnog objašnjenja zašto.

Albahari je rođen 1948. u Peći, dio djetinjstva proživio je u Čupriji, a najveći dio života u Zemunu koji predstavlja geografsku i simboličku točku povratka, kako u njegovoj prozi, tako i u njegovom životu. U vrijeme odlaska Albahari je imao 46 godina i bio je priznat prevoditelj, urednik i nagrađivan pisac kratkih priča. Bio je, recimo tome, profilirani pisac sa stabilnom pozicijom i ugledom na jugoslavenskom literarnom polju. U vrijeme odlaska bio je najpoznatiji po svojoj drugoj knjizi, zbirci kratkih priča *Opis smrti* (1982) za koju je primio Andrićevu nagradu. Zbirka priča *Pelerina* (1993) nagrađena je nagradama Stanislav Vinaver i Branko Ćopić. Roman *Mamac* (1996) objavljen dvije godine nakon odlaska dobio je Ninovu nagradu. Albahari je također primio nagradu Balkanika (1998), Brücke Berlin (2006) te nagradu Vilenica Društva slovenskih pisaca (2012).

Kao pisac izgradio je reputaciju eksperimentalnog inovatora, prije svega na području forme. Vrijedi za pažljivog jezičnog stilista kroz čije se relativno kratke knjige i romane teško probiti zbog gustoće značenja, filozofskih dvosmislenosti, odbacivanja konvencionalne logike uzročno-posljedičnog pripovijedanja i narativne matrice s jasnim uvodom, zapletom i razrješenjem. Njegov izričaj opisuju kao hermenutički i kompleksan, a njegove priče kao začudne i pune skrivenih značenja. Albahari vrijedi za pisca koji se ne prilagođava ni politici, ni zahtjevima širokog tržišta. On je pisac za probrane, pisac za elitu, pisce i literarne kritičare. Usprkos tome on je široko poznat, najprije u Srbiji gdje vrijedi za suvremenog klasika, zatim u široj regiji.

Odlaskom u Kanadu David Albahari izabire fizičko odsustvo, ali ne i literarno ili mentalno. On ne postaje dio kanadske književne scene, već je i dalje usmjeren prvenstveno ka srpskoj sceni, a tek nakon toga ka „stranoj“ ili inozemnoj. Jednom riječju, David Albahari ostaje srpski nacionalni pisac. Svoju literaturu objavljuje u Srbiji, tamo ima svoje izdavače, kritičare, čitatelje, dok i za kanadske i za srpske novine piše kolumne i eseje. Njegovi literarni tekstovi obraćaju se najprije srpskoj publici, odmah zatim i regionalnoj, što će reći da je referencijalno polje njegovih tekstova specifično i karakteristično za određeno kulturno-geografsko područje. Gusto tkane povijesne, literarne, aktualno-političke referencije vezane su za Srbiju, ili u najboljem slučaju bivšu Jugoslaviju – i pri tome, za razliku od Hemona ili Ugrešić, ne pokazuje namjeru da ih detaljnije objašnjava ili raščlanjuje. Kod Albaharija nećemo naići na slučajeve kulturnog tumačenja kao što možemo naići kod Hemona koji objašnjava što je sevdalinka, ili Ugrešić koja tumači kako je nastala Krvava bajka. Albahari u svoj rad umeće brojne referencije koje ne samo da nisu poznate strancima, nego ih ne mogu uvijek razumjeti ni čitatelji iz šire regije. U romanu *Mrak* se referira na prijelomne događaje iz novije srpske povijesti, na primjer na demonstracije devetog marta na Trgu Republike²⁵² – no nigdje u tekstu ne objašnjava o kakvim se demonstracijama točno radi, tko ih je i protiv koga organizirao, već od čitatelja očekuje da je upoznat s referencijama, odnosno, da ih potraži sam. Drugim riječima: Albahari očekuje od čitatelja određeno znanje i trud.

Došavši u Kanadu kao priznati jugoslavenski pisac Albahari je, možemo pretpostaviti, imao priliku da preuzme ulogu egzilanta i kulturnog brokera, koja bi bar u nekoj mjeri korespondirala ulozi koju je preuzela njegova kolegica Dubravka Ugrešić. No, Albahari nije preuzeo tu ulogu. Osim u slučaju uže struke, Albahari je danas u Kanadi relativno nepoznat te, osim povremeno, ne sudjeluje u literarnom ili javnom životu Kanade. Njegove knjige u Kanadi ne predstavljaju događaj, a njegovi prijevodi na engleskom ne izlaze nužno kod kanadskih, već kod britanskih i američkih izdavača. Ni Dubravka Ugrešić nije se vezala za nizozemsku zajednicu u kojoj ima mjesto boravka, ali se zato profilirala u „internacionalnom“ polju. Njen internacionalni literarni kapital, razlog je redovnih prijevoda na druge jezike, između ostalog i na nizozemski. Ni krug poznavatelja Dubravke Ugrešić ne možemo nazvati masovnim, no ona se svakako obraća široj publici, te uz

²⁵² Velike demonstracije u organizaciji Draškovićevog SPO-a protiv TV Beograd koje se danas smatraju prvim demonstracijama protiv režima Slobodana Miloševića.

poznavatelje književnost oslovljava i onu publiku koja nije nužno zainteresirana samo za književnost, već za područje Balkana, temu rata na Balkanu ili aktualne društvene i političke komentare.

Na pitanje: zašto David Albahari „ne postoji“ u Kanadi? Ili: „Zašto ne izražava nikakvu namjeru da oslovi kanadsku publiku?“ možemo odgovoriti protupitanjem: „A zašto i bi?“ Sve što mu je potrebno, ima kod kuće. Cijenjen je, na široko poznat i priznat. Ima status modernog klasika²⁵³. Ima publiku koja ga je voljna čitati, izdavače koju su voljni izdavati njegove knjige, medije koji su voljni pisati o njemu, teoretičare i kritičare koji izražavaju autentičan interes i sa mnogo razumijevanja pristupaju njegovoj prozi. Uz to piše izuzetno zahtjevnu i kompleksnu prozu – a publika za takvu prozu ne nalazi se lako, osobito u vrijeme kada prevladava logika slobodnog tržišta, a tzv. „ozbiljna“ književnost ne uživa istu državnu zaštitu kao što ju je nekad. Ukoliko bi Albahari htio postojati ili u Kanadi ili na internacionalnom tržištu morao bi najprije promijeniti svoju prozu te se stilski i tematski prilagoditi. Morao bi „omekšati“ i načiniti pristupačnijim svoj katkad neprohodno gusti jezični stil, morao bi odstraniti suptilne jezičke igre, morao bi objasniti i prevesti mnoge referencije, kako literarne tako i „najobičnije“ fraze iz svakodnevnog razgovornog jezika i života. I sve to s ciljem neizvjesnog uspjeha na tržištu unutar uske niše „egzilantske literature“ ili „literature kulturne razlike“ koje će ga možda već sutra odbaciti u zamjenu za novu zvijezdu. Logično pitanje simboličke ekonomije jest: zašto bi se Albahari potrudio prilagoditi stranom tržištu? Više mu se „isplati“ nastaviti pisati za one koji su ga do sada čitali i zadržati status nacionalnog pisca.

Kanadska kritika Albaharijevog Snežnog čovjeka, izašla u Review of Canadian Books, dobar je primjer toga zašto je Albahari ostao kod kuće. Teško je zamisliti da bi se prezir i uvredljivost, s kojom ga oslovljava kanadski kritičar, mogli ponoviti u postjugoslavenskom prostoru gdje se do Albaharija redovito odnose s poštovanjem, i kada ga hvale i kada ga kritiziraju. Za razliku od toga

²⁵³ O Albaharijevom statusu, utjecaju i ugledu na području bivše Jugoslavije piše i Baruch Wachtel koji ga vidi kao jedinog mogućeg pisca koji bi mogao naslijediti Danila Kiša u ulozi zajedničke referencije, zajedničkog uzora koji ujedinjuje sve postjugoslavenske pisce. Jedini razlog zbog kojeg Albahari ne može u potpunosti zamijeniti Kiša je, navodi Wachtel, upravo to da je u inozemstvu nedovoljno poznat (Wachtel 2006b).

kanadska se kritika otvara sljedećim riječima: „Ako vaš idealni roman predstavlja neprekinuti paragraf, dug sto dvadeset stranica, većinom sastavljen od teturavog unutarnjeg monologa začinjeno stalnim priljevom ohole mizantropije i svjetovnog samosažaljenja, onda bi Albaharijev *Snežni čovek* mogla biti knjiga za vas“ (Keen, s.a.)²⁵⁴. U nastavku kritičar otkriva svoje nezadovoljstvo time što Albahari odbija povezati vlastitu biografiju s poviješću zemlje iz koje dolazi, ne želi prevesti i objasniti kontekst iz kojeg dolazi za internacionalnu publiku. Albahari zapravo odbacuje ulogu kulturnog brokera koju bi kao pisac prijevodne literature morao preuzeti na internacionalnom tržištu – odbija ulogu koju je preuzela Dubravka Ugrešić. Suprotno očekivanjima Albahari uporno tvrdi da rat nije utjecao na njegovo pisanje, kritizira Kanađane i njihove stereotipe te, kako kaže kritičar, neprestano nastupa iz pozicije moralne superiornosti. Na stranici Complete Review koja okuplja kritike objavljene na engleskom i drugim jezicima nalaze se i druge, redom pozitivne kritike Albaharijevih djela, iako ih ima manje nego u slučaju Dubravke Ugrešić.²⁵⁵ Zašto Albahari nije polučio veći odaziv objašnjava već navedena negativna kritika: nikada nije prihvatio ulogu internacionalnog pisca i kulturnog brokera.²⁵⁶

Dok Ugrešić i Hemon odbacuju svrstavanja u (jedan) nacionalni kanon, Albahari samoga sebe svrstava u korpus srpske nacionalne literature. U Jugoslaviji Albahari se nije nacionalno izjašnjavao, te se identificirao s multikulturnim državljanskim identitetom građanina Jugoslavije²⁵⁷. Danas objašnjava da razlika između njegovih mladalačkih i aktualnih stavova nije u ideologiji, već u prihvatanju novog uređenja stvarnosti unutar nacionalnih država: „Odrednicu „srpski pisac“ koju je David odbacivao kao odraz nacionalističke politike, sada prihvatam kao

²⁵⁴ If your idea of a good novel is an unbroken paragraph one hundred and twenty pages long, most of it a groggy interior monologue spiced with a steady dose of disdainful misanthropy and worldly self-pity, then David Albahari's *Snow Man* may be the book for you.

²⁵⁵ Za roman *Mamac*, koji je dobio Ninovu nagradu te je vjerojatno njegov najpoznatiji romanu u postjugoslavenskom kontekstu, navedene su tek dvije engleske kritike. Bolje od *Mamca* prošao je roman *Gec i Majer* koji se bavi profiliranjem nacističkih zločinaca, te je najprimjereniji za internacionalnu publiku, budući da se referira na narativ koji je poznat i internacionalnoj publici (Drugi svjetski rat, nacizam, holokaust).

²⁵⁶ Također treba primijetiti da su u usporedbi s kritikama na engleskom brojnije kritike na njemačkom i francuskom i to u prestižnim izdanjima (Frankfurter Allgemeine Zeitung, Die Zeit). Zašto je Albahari uspješniji u tim državama nije tema ove teze, ali možemo pretpostaviti da se radi o državama koje su kulturno senzibilnije za tematiku Balkana, ali i koncept autonomne, „ozbiljne“, eksperimentalne literature.

²⁵⁷ U jednom od svojih eseja Albahari se prisjeća svojih stavova prije raspada Jugoslavije, koje je zapisala Mirna Kostaš u svojoj knjizi *Bloodline*. Tada se, kao mladić, odbio deklarirati u nacionalnim terminima, pozivao se na „bezdomni“ židovski identitet i ustrajao na multikulturnom državljanskom identitetu. Kostaš ga ovako opisuje: „Malo kasnije on dodaje nešto još važnije, činjenicu da, kao jugoslavenski Jevrejin, „on nema 'narod' – on ima zemlju. On nije Jevrejin, Srbin ili Bosanac. On je građanin Jugoslavije“ (Albahari 2008a, 131).

istorijsku neminovnost činjenice da stvaram samo u kontekstu srpske književnosti“ (Albahari 2008a, 138).

Terminom „nacionalni pisac“ označavam pisca koji se obraća jednoj nacionalnoj zajednici te je unutar te zajednice široko prihvaćen i cijenjen, i to sa strane različitih političkih ili društvenih grupa koje sačinjavaju tu zajednicu. Pri opisivanju Albahariju kao nacionalnog pisca nalazim tek na jednu neugodnost. Casanova opisuje nacionalne pisce kao one koji se referiraju prema nacionalnoj publici, te prilagođavaju interesima i ukusu široke nacionalne publike; zato se ne ravnaju prema internacionalnom literarnom meridijanu i ignoriraju internacionalnu konkurenciju (Casanova 2004, 94). Albahari ne odgovara toj definiciji te bi se teško mogao opisati kao autor koji, barem stilski i formalno, udvara. No, s druge strane, Casanova upozorava da i nacionalna polja reflektiraju strukturu internacionalnog literarnog svijeta. Globalni literarni prostor podijeljen je dakle na svoj literarno-kozmpolitski pol i na nacionalni pol, a ta se struktura odražava nato unutar lokalnog nacionalnog polja. I ono je naime strukturirano na temelju rivalstva između „nacionalnih“ pisaca, koji utjelovljuju nacionalnu ili popularnu definiciju literature, i „internationalnih pisaca“, oni koji podržavaju autonomnu koncepciju literature (Casanova 2004, 108). Albahari potpuno odgovara tome opisu, pa ga možemo nazvati nacionalnim srpskim piscem internacionalnog usmjerenja.

U nastavku ćemo pokazati kako se sa svojim iseljeničkim ciklusom Albahari profilirao kao nacionalni pisac te se imaginacijski vratio kući. Usprkos tome što živi u inozemstvu Albahari nije iseljenički autor. On je srpski nacionalni pisac koji se imaginacijski nalazi u Srbiji, obraća se srpskoj zajednici, o njoj piše, u njoj objavljuje, na nju se referira. Romani *Gec i Majer* (1998), *Pijavice* (2005), *Ludvig* (2007), *Brat* (2008), *Ćerka* (2010), *Kontrolni punkt* (2011) redom se događaju u Zemunu ili Beogradu ili u neimenovanoj zemlji koja nalikuje na Srbiju ili Jugoslaviju. Iseljeničko iskustvo se ne spominje, na Kanadu se ne referira, niti je pokušava osloviti²⁵⁸. U nastavku ćemo analizirati Albaharijevo profiliranje kao apolitičkog, nesvrstanog autora. Najprije ćemo se pozabaviti njegovim „javnim performansom“, a nakon toga i njegovim djelima.

²⁵⁸ Taj imaginacijski povratak uskladio se i s autorovim fizičkim povratkom, budući da zadnjih godina Albahari sve više boravi u Srbiji.

5.2.1. Javni performans apolitičkog autora

U društvu koje je oštro polarizirano oko političkih pitanja i moralnog, filozofskog i političkog pitanja (kolektivne) odgovornosti za rat, teško je biti nacionalnim piscem kojeg će prihvaćati sve strane. Albahari uspio zadovoljiti i svoju nacionalnu zajednicu, kojoj se primarno obraća, ali i zadržati ugled u stručnoj internacionalnoj javnosti. Najprije zato jer se svojim iseljeničkim opusom dotiče društveno-političkih tema, koje ga čine društveno relevantnim, ali uz to ne omogućuje jasne i nedvosmislene političke interpretacije. Odmah uz to, važan je i njegov „javni performans“, odnosno, pažljiva javna prezentacija kao apolitičkog i „čistog“ umjetnika bez koje ne bi mogao zauzeti „nesvrstani stav“ i koja utječe na čitanja njegovih djela.

Albahari se često sam opredjeljuje kao postmodernist, odnosno, kao zagovornik apsolutno autonomne umjetnost, koja je sama sebi najviše vrijednost i ne treba ni jedno drugo polje ljudske djelatnosti da bi opravdala ili potvrdila vlastitu vrijednost. Ovako piše na jednom internacionalnom židovskom blogu:

Mislim da je Saul Bellow jednom rekao da pisci nemaju zadaće niti zaduženja – oni imaju samo svoju inspiraciju. I to je jedini glas kojeg trebaju slušati. Možemo raspravljati o tome otkuda dolazi taj glas – iz našeg uma, srca ili misterioznog bića kojeg zovemo duša – ali ne možemo promijeniti činjenicu da su pisci zapisivači koji zapisuju sve što im glas inspiracije kaže. Pisci dakle ne pišu zato da bi nešto nekome poručili; oni pišu da bi čuli i zapisali što nam taj glas ima za reći (Albahari 2011b)²⁵⁹.

Albahari se jasno protivi i političkom angažmanu u književnost, iako u istom zapisu kaže da se pisci mogu angažirati, ali ne kao književnici već kao ljudska bića, dakle izvan polja književnosti.²⁶⁰

²⁵⁹ I think it was Saul Bellow who once said that writers do not have tasks or duties – they only have their inspiration and that's the only voice they should listen to. We can discuss where that voice is coming from – from our mind or our heart or that mysterious entity called the human soul – but we cannot change the fact that writers are the scribes who try to write down everything the voice of inspiration tells them. So writers do not write in order to say something to somebody; they write in order to hear and write down what that voice has to tell us.

²⁶⁰ I am not saying that writers should not get involved in a political struggle but they should do it not as writers but as human beings (Albahari 2011b).

Ipak, kada Albaharija samog pitaju zašto se ne angažira ili izjasni na bilo koji način, on jasno odgovara da to ne želi, nije spreman i neće učiniti te da odbija „učestvovanje“ u situacijama koje nije sam stvorio i koje ne odobrava. U intervjuu za srpski tjednik Vreme izjašnjava se na sljedeći način: „Ne nastupam iz pozicije čoveka koji želi da sačuva svoju kožu, već onog ko smatra da stvari ne treba rešavati na takav način i da na osnovu toga ima prava da se skloni, da odbije ono što nije prouzrokovao. Ali to treba uraditi pre nego što čovek postane deo sistema“ (Albahari 2011c). Nakon toga ga novinarka suočava s ulogom angažiranog intelektualca koja se od njega očekuje i koju Albahari opet odbacuje, svjestan da bi si time potpisao presudu po kojoj bi postao pristalica ove ili one društvene skupine:

Vi ste otišli u Kanadu 1994. godine. Tokom svih ovih godina, kao pisac iz Srbije koji živi na Zapadu, i tamo i ovde izbegli ste ulogu angažovanog intelektualca koji iznosi političke sudove. Kako i zašto?

Kada me nešto pitaju, obično kažem onako kako jeste – jednostavno, ja o tome ništa ne znam. Nemam prava da pričam o onome što nisam iskusio. Nisam iskusio bombardovanje, što bi mi dalo pravo da kritikujem, komentarišem. Mogu, kao pisac, da zamišljam iskustvo, da zamislim šta bih radio da sam bio tamo. Negde sam napisao da je priroda ta koja ne poznaje pogodbeni način, i da samo čovek ima tu sreću ili nesreću da zamišlja „kao, situacije“.

Ali vi ste neko čije se mišljenje ceni i otud se od vas očekuje da govorite.

Sve to prihvatom i zato sam rekao da postoji i drugi deo u kome nastupam „kao“, kao čovek koji je to doživeo. Ali ne mogu da kritikujem ono u čemu nisam učestvovao. Da li je to dobro ili nije, to je individualno. Problem je što ljudi sa strane takve stavove mogu da zloupotrebe u svom odnosu prema meni. Neko može da me smatra izdajicom Srbije zato što sam otišao u Kanadu. Ne samo mene već sve nas koji smo otišli. Ima ljudi za koje je to kukavičluk i izneveravanje neke naše stvari, šta god bila ta naša stvar. Oni to vide kao bekstvo od stvarnosti. U stvari, to je možda bilo bežanje u stvarnost (Albahari 2011c).

Albahari tako uporno odbija bilo kakvo opredjeljivanje o aktualnoj političkoj situaciji ili političkim pitanjima u javnosti.²⁶¹ A dodatni, veliki prilog njegovoj neutralnosti je, konačno, i njegov fizički

²⁶¹ Pogrešno je reći da Albahari ne izražava bilo kakva politička mišljenja. Iako se kloni izražavanja političkih stajališta povezanih sa situacijom u bivšoj Jugoslaviji, s druge strane ima jasan, čak angažiran stav prema povijesnoj i suvremenoj diskriminaciji Židova. U Pijavicama neposredno i kritički govori o diskriminaciji Židova u suvremenoj

odlazak, te činjenica da odlaskom istupa iz društveno-kulturnih krugova, preko kojih bi se, htio ne htio, morao povezati s određenim kulturnim, političkim, klasnim i/ili generacijskim izborima (usp. Bourdieu 1984). No živeći u iseljeništvu, Albahari je isključen iz dinamike i grupiranja koji pokreću srpsko literarno polje. U vrijeme različitih afera ili previranja na kulturnoj ili političkoj sceni, on jednostavno nije fizički prisutan, ne daje izjave, ne pojavljuje se u javnosti uz „ove“ ili „one“ grupacije i ljude – izvan je događanja. I kao uvijek, kada se vrati, može tvrditi, da „o tome ništa ne zna“. S druge strane dovoljno često posjećuje zemlju pa je prisutan u javnom prostoru i medijima, ali vezano za prezentaciju svojih knjiga, primanje nagrada, i druge literarne teme. Pažljivim doziranjem svoje javne prisutnosti Albahari ima poseban status osobe koja i jest i nije „ovdje“. Uz to da se politički ne izjašnjava zanimljivo je i da nikada nije javno objasnio razloge svoga odlaska. Osim paušalnih izjava da je situacija bila nepodnošljiva ili da su od njega tražili svrstavanje u klanove, što kao individualac nije mogao izdržati, nikada nije ponudio konkretnije objašnjenje.

Kako se u srpskom kontekstu interpretira politička šutnja? U društvu u kojem se o mnogočemu šuti, i šutnja može djelovati kao znak, odnosno, plutajući označitelj koji se može interpretirati unutar različitih ideoloških pozicija i tako mijenjati značenja. Šutnja tako može pomoći da se istovremeno uspostavi „dijalog“ s dvije ideološki različite strane. U izuzetno polariziranim zajednicama, odnosno, zajednicama sa nerazriješenim ideološkim pitanjima, možda je šutnja jedini način da se postane i ostane nacionalni pisac. Albaharijeva politička šutnja, ili apolitička pozicija funkcionira kao prazno platno na koje osobe ili skupine različitih političkih opredjeljenja mogu „projicirati“ svoje želje i potrebe. Oni koji se smatraju Drugom Srbijom mogu interpretirati njegov odlazak u Kanadu kao gestu kojom je izrazio svoje neslaganje s režimom (ili ratom) te odbio suučesništvo. Oni ostali, koje Druga Srbija naziva Prvom, ili pak oni koji se svrstavaju u nejasnu Treću Srbiju (usp. Spasić i Petrović 2012) mogu ga doživljavati kao domoljuba – iako je

Srbiji, dok se u romanu *Gec i Majer* bavi stradanjem Židova u drugom svjetskom ratu, te pri tom jasno razlikuje među žrtve i zločinca. No odnos prema Židovima nije političko pitanje koje polarizira društvenu scenu u Srbiji. Nasilje prema Židovima i antisemitizam kolektivno su ocijenjeni kao neprihvatljivi i vrijedni osude. (To ne znači da nasilja prema Židovima nema, ali se takve izjave i činovi pripisuju marginalnim, radikalnim grupama). Ukoliko je osuda antisemitizma opće prihvaćena kao dio dominantnog diskursa, možemo pretpostaviti da nacionalni pisac neće ugroziti svoju poziciju, ako i svojim osobnim stavom potvrdi postojeće dominantne vrijednosti.

otišao, nikada nije kritizirao ili „okaljao“ ugled svoje domovine, pa se može pretpostaviti da je prije svega i dalje stoji uz bok domovine, ne perući prljavo rublje u inozemstvu.

Paradoksalna situacija: da bi opstao kao nacionalni pisac u polju u kojem je literatura snažno obilježena svojom političkom ulogom, Albahari se mora profilirati kao apolitički pisac.²⁶² U nastavku ćemo pregledati Albaharijeve literarne tekstove, definirat ćemo karakteristike koje predstavljaju kontinuitet u Albaharijevom stvaralaštvu (odnos prema tekstu, jeziku, stvarnosti), ali i nove elemente (jasne vremensko-prostorne referencije, tematiziranje povijesti i nerazriješenih društvenih i javnih tema). Sve navedene elemente promatrati ćemo kroz perspektivu zauzimanja pozicije na literarnom polju, odnosno, Albaharijeve profilacije kao svenacionalnog apolitičkog pisca.

5.3. Poetika nakon reza

5.3.1. Poetički kontinuitet: paradoks i proturječje kao proizvodnja višeznačnosti

Većina literarnih kritičara i teoretičara koji pišu o Albahariju dijele njegov opus na onaj prije i nakon rata. Prije rata, naglašavaju autori, temelj Albaharijevog izričaja bile su jezične igre te nepovjerenje u moć jezika da izrazi ljudsko iskustvo, uspostavi stabilna značenja i prenese jasnu poruku od pošiljaoca do primaoca. Nakon rata po mnogima se njegova poetika promijenila – pisac koji je bio usredotočen na apstraktna pitanja jezika počeo se baviti konkretnim povijesnim temama, neodvojivo vezanima za jugoslavensku situaciju²⁶³. Damjana Mraović tvrdi da je Albahari prešao

²⁶² Biti apolitičan i profilirati se kao apolitičan dvije su različite stvari. U ovoj će nas radnji zanimati kako se Albahari profilira kao apolitički pisac, a ne je li zaista (ili nije) apolitičan. Apolitičnost je pozicija koja ovisi i od konteksta i čitateljskog profila. Ista se izjava u jednom kontekstu može pročitati kao apolitička, a u drugom kao politička. Na to utječu već navedeni razlozi: duga tradicije političkog kodiranja i otkodiranja u literaturi, društvena polariziranost i premještanja društvenih tabu tema u područje književnosti. U takvoj situaciji već sama upotreba određenih riječi može nositi specifična politička značenja. Evo primjera: Albahari zadnji rat naziva „građanskim ratom“ (Albahari 2005a, 50), što u postjugoslavenskom kontekstu samo po sebi predstavlja političku izjavu. Građanski rat je izraz koji se upotrebljava u Srbiji i implicira da su zaraćene strane i dalje bile dio iste države, odnosno, ne priznaje akt samoodcepljenja Hrvatske i Slovenije koji je prethodio ratu. U Hrvatskoj se zadnji rat nikada ne naziva građanskim, budući da se Hrvatska aktom proglašenja neovisnosti samopercepira kao samostalna država pa se koristi naziv „domovinski rat“, odnosno, „agresija“ kao napad jedne države na drugu. Upotrebna ovakve terminologije može biti „apolitička“ samo unutar srpskog literarnog polja.

²⁶³ Rez u Albaharijevom pisanju uočili su, uz u ovom tekstu navedene autore, Mihajlo Pantić, Aleš Debeljak i Vladimir Tasić (usp. Brlek 2009).

iz „metafikcije u narativ povijesnog romana“²⁶⁴ (Mraović 2006, 3), odnosno, iz „eksperimentaln[e] proz[e] [...] u povijesni realizam“²⁶⁵ (Mraović 2006, 22). Po njenom su mišljenju metafikcijska razmišljanja o jeziku izgubila relevantnost, budući da nisu mogla obuhvatiti povijesne turbulencije te osloviti pitanja poput „zašto se ljudi ubijaju“ i „koji je smisao rata“ (ibid, 33). Tomislav Brlek zagovara suprotno te upozorava da su osnove Albaharijeve poetike ostale iste, te da ga i dalje zanimaju prije svega jezik i različite mogućnosti izražavanja pa iz te perspektive ne možemo govoriti u prekretnici u stvaralaštvu (Brlek 2009).²⁶⁶ Sanja Šakić je na sličnom tragu te tvrdi da „ne možemo zaključiti da se u njegovoj poetici dogodio značajan preokret jer su nemogućnost pisanja, gubitak vjere u riječi, zijev između pisanja i napisanog teksta stalna mjesta Albaharijeve proze“ (Šakić 2013, 235). Ribnikar pak spaja obje pozicije te obrazlaže da poetički „rez“ ne isključuje prisustvo kontinuiteta (Ribnikar 2006, 614). Ribnikar naglašava još jednu činjenicu, a to je da promjene povijesnog i kulturnog konteksta nisu utjecale samo na pisca, nego i na čitatelje (ibid). Tako se ne radi samo o tome da Albahari drugačije piše, odnosno, da piše o istim pitanjima na pozadini novih povijesnih zbivanja, već da ga i drugačije čitamo, odnosno, da u njegovom djelu obraćamo pažnju na neke druge elemente.

Elementi kontinuiteta u Albaharijevoj prozi su odnos prema jeziku, tekstu i stvarnosti. Albaharija često povezuje s postmodernizmom, a i sam autor se proglašava postmodernistom²⁶⁷ te će karakteristike tog literarnog pravca odrediti i njegov odnos prema književnosti i stvarnosti. Jedna od njegovih glavnih izraznih sredstava su kontradikcija i paradoks. Paradoks kao retorička figura

²⁶⁴ switch from metafiction to historical narratives

²⁶⁵ his experimental prose turned into historical realism

²⁶⁶ „Snežni čovek nije, zaključimo, prekretnica u Albaharijevom stvaralaštvu, nego još jedno djelo koje čini ono što je književnost uvijek činila: govori isto na različit način, drugim riječima, izražava mogućnost govorenja“ (Brlek 2009, 97).

²⁶⁷ U upotrebi ovog pojma oslanjamo se na Lindu Hutcheon koja definira set vjerovanja i vrijednosti karakterističnih za postmodernizam. To su tendencija ka preispitivanju temeljnih društvenih kategorije, kao što su red, značenje, kontrola i identitet, ali li temeljnih društvenih institucija, što je među ostalim i umjetnost. U srcu postmodernizma je kontradiktornost: navedene pretpostavke se dovode u pitanje, opovrgava ih se i odbacuje, ali i ujedno potvrđuje. Hutcheon tvrdi da je upravo zato parodija najbolji formalni predstavnik postmoderne, budući da u isto vrijeme inkorporira i opovrgava ono što parodira. Hutcheon se usredotočuje na žanr historiografske metafikcije kroz koji pokazuje još jedno temeljno postmodernistično načelo: tezu da nam stvarnost, ili povijest, nije dostupna neposredno, već samo kroz tekstualnost (Hutcheon 2004). Postmodernisti ustraju na tome da je deskripcija fikcionalnih objekata istovremeno i kreacija tih objekata. Ontološki status fikcionalnih objekata određen je činjenicom da oni postoje unutar fikcionalnog konteksta kojeg sami oblikuju – u krajnjem slučaju radi se o riječima na papiru, a ne „pravoj“ realnosti (Waugh 2001, 88). Za Patriciju Waugh je zato temeljni postupak postmodernizma metafikcija – analiza postupaka kojim se oblikuje realnost literarnog djela unutar tog djela samog.

sastavljena je od tvrdnji koje se na prvi pogled uzajamno pobijaju, što služi preispitivanju „neupitnih“ postavki i općeprihvaćenih okvira. Radi se o namjernim proturječnostima koje provociraju čitatelja da napusti uvriježene okvire konvencionalnog mišljenja. To je jedna od glavnih strategija piščeve „majeutike“, kako u literarnim tekstovima, tako i u javnim nastupima²⁶⁸. Primjer je njegov odnos prema autobiografiji. Iako ustrajno odbija autobiografska tumačenja u svojoj monografiji zapisuje: „Godine 1992. umire moja majka. O njoj pišem u romanu Mamac. Godine 1994. odlazimo u Kanadu. O odlasku i onome što je tome prethodilo i potom usledilo pišem u romanima Snežni čovek, Mamac, Svetski putnik, te u zbirkama priča Pelerina i nove priče, Drugi jezik, Senke, a ponajviše u knjigama eseja Dijaspore i druge stvari i Ljudi, gradovi i štošta drugo“ (Albahari 2012a, 24). Na prvi pogled radi se o proturječju. S druge strane, takva izjava može samo potvrditi njegovo ustrajanje na tome da tekst nikada nije odraz stvarnosti, čak ni onda kada je nastao pod neposrednim utjecajem stvarnih događaja, što je na kraju krajeva i uvriježen postmodernistički zahtjev.

Kako razumjeti kontradikcije unutar nečijeg opusa također ovisi od piščeve pozicije unutar polju. Kontradikcije drugačije funkcioniraju kada ih koristi Albahari i kada se pojavljuju u slučaju Dubravke Ugrešić. Ona naime zauzima uloge kulturne brokerice i političke komentatorice te se profilira kao globalni izvor informacija o Balkanu. Njene izjave zato moraju vrijediti kao pouzdane, zato se mora profilirati kao vjerodostojan izvor informacija i osoba s integritetom. Proturječja u njenom opusu djeluju kao propusti unutar vrijednosnog sistema kojeg je sama postavila. Primarno sredstvo Dubravke Ugrešić zato nikada nije paradoks, već ironija. Ironija je, za razliku od paradoksa, prerusena poruka, sakrivena „istina“ o nečemu. Ta poruka može biti kompleksna i višeznačna, ali ipak predstavlja jasno izražen stav, autoričin komentar ili kritiku društva. Albaharijev paradoks, za razliku od ironije, ne prenosi određenu poruku, već kontrira i onemogućuje jednoznačne poruke. A to i odgovara poziciji autonomnog autora koji se ne želi opredjeljivati, izjašnjavati ili svrstavati na ičiju stranu.

²⁶⁸ Davida Albaharija upoznala sam na međunarodnom festivalu Vilenica (2012) na kojem se slobodno baratalo pojmovima, kao što su kulturna hibridnost i nomadizam. Na skupu o „piscima nomadima“ Albahari je nevino izjavio, da je do sada čuo jedino za „hibridni kukuruz“, ali nikada za „hibridne identitete“. To naravno nije istina, isti termin je upotrijebio u eseju pisanom za isti skup (usp. Albahari 2012b, 37), no humoristički negirajući svoju prethodnu izjavu ponukao je prisutne da se zapitaju što doista znače termini koje tako samopouzdanu upotrebljavaju.

Temeljna teza Albaharijeve etike i estetike je nepovjerenje u jezik. Pisac koji ne vjeruje u jezik, još je jedan paradoks, kojeg smo već sreli kod postmodernistički pisaca. Stalni element Albaharijevog opusa je preispitivanje (ne)moći jezika, odnosno, riječi i „njihov[e] nesposobnosti da prenose ono što doista mislimo, osećamo ili radimo“ (Albahari 2009, 78). Kako više puta naglašava: „svako pisanje [...] predstavlja samo zaludnu zamenu za zbivanja izvan reči“ (Albahari 2008b, 83). Nepovjerenju u jezik pridružuje se nepovjerenje u pripovijedanje ili priču. Kao i mnogi formalisti Albahari bilježi pokušaje da napiše „Esej o ničemu“ (Albahari 2011a) ili priču u kojoj se ništa ne događa, da obuhvati „čistu formu“, iako je svjestan iluzornosti takvih pokušaja. S nepovjerenjem u jezik povezan je i veliki interes za istraživanje motiva odsutnosti, tišine, praznine ili nestajanja. Kao što je nestalan jezik, nestalni su i Albaharijevi junaci, katkad se preobražavaju ili jednostavno iščezavaju te gube (ili mijenjaju) svijest o samima sebi te prelaze u neku drugu dimenziju postojanja²⁶⁹. Usmjerenost na pitanja forme i eksperimentalni odnos prema tekstu karakteristični su za poziciju elitnog umjetnika u autonomnom polju literature, a kao što smo naglasili, tu poziciju Albahari može zadržati jedino time što ostaje u srpskom literarnom polju, te ne prelazi na internacionalno literarno polje u kojem bi mu bila nametnuta pozicija pisca-kulturnog brokera.

Kao i kod drugih postmodernista i kod Albaharija možemo naići na miješanje visokog i niskog, metafizičkog i svakodnevnog. No to ne znači da miješa elemente iz popkulture i visoke kulture, na isti način kao i Dubravka Ugrešić. Albahari je pisac kulturne elite, usmjeren na kanon referencija iz visoke kulture (ili, u najboljem slučaju, posvećene popkulture, kao što je rokenrol), koje pritom miješa s elementima iz svakodnevnog rutiniziranog, „banalnog“ života. To se najbolje vidi u nizu priča u kojem je glavni ili sporedni junak „moja žena“: pletenje, kuhanje, priprema

²⁶⁹ Navedene motive možemo naći već u pričama iz Opisa smrti (Albahari 1982). Roman Cink iz 1988. (Albahari 2004) posvećen je nestajanju oca i njegovoj smrti. I „iseljeničke“ priče pogodna su platforma za temu iščezavanja: u zbirkama Senke i Drugi jezik po nekoliko likova gubi vlastiti identitet. A na kraju romana Snežni čovek te priče Pod svetlošću srebrnog meseca (Albahari 2012a, 67–71) glavni će junaci nestati zameteni snijegom.

doručka, mazanje maslaca na kruh i sitni kućanski poslovi miješaju se sa zenovskim izjavama i filozofskim paradoksima.

5.3.2. Poetički diskontinuitet: vremensko i prostorno pozicioniranje

Spomenuti teoretičari tvrde da se u Albaharijevom pripovijedanju nakon odlaska u Kanadu mogu primijetiti jasne referencije na povijest i aktualnu geopolitičku stvarnost. Usprkos uvriježenom shvaćanju, to nije prvi puta da se kod Albaharija pojavljuju jasne geografske, kulturne i vremenske koordinate. Već zbirka *Opis smrti* iz 1982., s kojom je i stekao široko priznanje, nosi mnoge referencije iz autorove vanliterarne stvarnosti: na Zemun i šetališta oko Dunava, biografsku priču vlastite obitelji, specifični kulturni kontekst židovske zajednice na Balkanu. Razlika jest u tome da se autor u prvim djelima referira na sferu privatnosti, a ne na javnu sferu, odnosno, isključuje društveno-politička pitanja, te kao samoproглаšeni postmodernist i protivnik mimeze izbjegava realističke konvencije te referiranje na aktualne javne ili povijesne događaje.

U *Snežnom čoveku*, prvom romanu koji je nastao u iseljeništvu²⁷⁰, Albahari opisuje jugoslavensku situaciju ne spominjući geografske koordinate. Na čitatelju je tako da odkodira da se radi o jugoslavenskom slučaju, odnosno, da u određenim detaljima o neimenovanoj zemlji prepozna Jugoslaviju. Mogli bismo reći da u slučaju *Snežnog čoveka* Albahari progovara o konkretnom kroz univerzalne pojmove (zemlja koja se raspada, rat, „drugi“ i „prvi“ svijet itd.). Odnosno, kako kaže Mraović, *Snežni čovek* ukorijenjen je u paradoksu: to je roman o suvremenoj povijesti, ali povijesno znanje nije preduvjet da bismo razumjeli značenje knjige (Mraović 2006, 37). Ribnikar je to također dobro opisala riječima da je povijesna trauma u *Snežnom čoveku* internalizirana, povijesno iskustvo izmiče jeziku te se iskazuje posredno (Ribnikar 2006, 613).

²⁷⁰ *Snežni čovek* nije i prvi roman koji je nastao nakon ili za vrijeme ratnih događanja. Albaharijev roman *Kratka knjiga* (1993) dijelom je nastao za vrijeme rata. Roman o piscu koji pokušava napisati knjigu, niti u jednom dijelu ne spominje rat ili bilo kakve referencije na politička događanja. Tomislav Longinović to tumači kao Albaharijevo odbijanje da se svrsta na ičiju stranu i zauzme politički jasan stav koji se od svih učesnika javnog života tada zahtijevao (Longinović 2011, 169).

U romanima *Mamac* (1996), *Mrak* (1997) i *Svetski putnik* (2001)²⁷¹ postoje jasne geografske i vremenske koordinate, imenuju se izvori traumatskog iskustva i postavljaju se u širi povijesni kontekst. Možemo reći da u ovom slučaju Albahari progovara o univerzalnim temama (odgovornost, suučesništvo, egzil, dom) kroz konkretan primjer etničkih ratova na Balkanu. *Mrak* je najjasnije određen vremensko-prostornim koordinatama, pa je sve što se junaku događa na privatnom planu popraćeno kronikom ratnih zbivanja. Privatna sfera u tom je romanu neodvojiva od javne, kolektivne, a povezuju ih rat i raspad države. Svakodnevni, „privatni“ događaji zadobivaju novo značenje kada ih uvežemo s istovremenim političkim ili ratnim zbivanjima. Pogledajmo sljedeći primjer:

Nekoliko dana pre te večeri, dobro to pamtim, slovenački komunisti su, uz aplauz i suze, napustili zasedanje XIV (vanrednog) kongresa SKJ. Pominjem taj događaj, iako po svojim implikacijama zaslužuje prezir i zaborav, samo zbog toga što u njemu nalazim objašnjenje za sumorno raspoloženje koje me je prožimalo, zapravo, za osećanje da je golub napokon ispao iz oluka i to pravo u prazninu, ali i za smelost, na kraju krajeva, da pozovem Metku u večernju šetnju (Albahari 2008b, 52).

Očita je ironija u spajanju visokog i niskog, prijelomnog političkog događaja i pozivu djevojke – Slovenke (!) – u šetnju. Komični, ironijski efekt subvertira mogućnost ozbiljnog razmatranja političkih implikacija citirane izjave, odnosno, osude nacionalnog separatizma. Albaharijeve izjave čitatelj mora „dopisati“, čitati u posebnom kontekstu da bi one zadobile političko značenje. Te izjave ne nose neposredna politička značenja, već su dvosmislene: može ih se tako pročitati, a i ne mora.

Vremensko i prostorno pozicioniranje u ovim je romanima ključno za razumijevanje priče. Naizgled bezazlena radnja može zadobiti dublja značenja kada se poveže s prostorsko-vremenskim koordinatama koje će uglavnom biti poznate postjugoslavenskim čitateljima. Glavni junak u *Mraku* tako posjeduje dokumente koje mogu potkopati integritet vodećih osoba nove nomenklature u Srbiji, a odlučuje se na njihovo razotkrivanje upravo u vrijeme pada Vukovara:

²⁷¹ Upravo zbog navedenih srodnosti smatram da romani *Mamac*, *Mrak* i *Svetski putnik* mogu funkcionirati kao trilogija.

„Kada su počeli sukobi oko Vukovara, pomislio sam da sam došao do odluke, bio sam spreman da stanem u odbranu istine“ (Albahari 2008b, 111). Povezivanje junakove odluke s Vukovarom evocira dodatne interpretacije, koje se opet mogu razlikovati od čitatelja do čitatelja. Junakovu namjeru da se suprotstavi zbivanjima koja su dovela do pada Vukovara možemo razumjeti kao konkretno protivljenje aktualnoj srpskoj državnoj politici, ali i kao univerzalni pacifizam koji se protivi bilo kojem ratnom nasilju te zaobilazi direktno preispitivanje političke ili druge odgovornosti. Prva interpretacija zadovoljit će glasnu srpsku manjinu i internacionalnu javnost. Druga interpretacija doprinijet će tome da se ne uvrijedi većinska domaća zajednica. Upravo u navedenim primjerima ocrta se Albaharijeva izniman osjećaj za mjeru: sposobnost uključivanja političke dimenzije, no i istovremenog onemogućavanja da se njegove višeznačne literarne izjave čitaju kao jednoznačne političke poruke. To je ključno za njegovo profiliranje kao nesvrstanog, svenacionalnog apolitičkog pisca.

Kroz funkciju pozicioniranja na literarnom polju možemo promatrati i Albaharijevu konceptualizaciju povijesti. Opet ćemo se usredotočiti na sposobnost da istovremeno progovara o temama koje su važne za zajednicu unutar koje se pozicionira, ali da pri tome ne izabire strane u polariziranom društvu.

5.3.3. Povijest kao akter, mitska sila i prokletstvo

„[T]amo, odakle sam došao, vodi se novi rat, odnosno, okončava se onaj stari, dovršavaju se neostvarene namere, kao da je neko izvukao prošlost iz filmskog arhiva“ (Albahari 2005a, 18).

Albaharijev koncept povijesti omogućuje mu da progovara o traumatičnim zbivanjima, a da pri tom ne postavlja pitanje odgovornosti, već prebacuje krivnju na Povijest samu. U *Mamcu*, *Mraku* i *Svetskom putniku* povijest se pojavljuje kao fatum, obrazac međuetničkih sukoba koji se neprestano ponavljaju te ih je nemoguće izbjeći. Objašnjenje za takvo ponavljanje jest da se zločini iz prošlosti nisu nikada razriješili, već su se potisnuli te se zato razrješavaju u sadašnjosti. Evo primjera iz *Mraka*, skupa sa samo-ironijskim dodatkom na kojeg smo već upozoravali: „[T]amo gdje se prošlost nameće kao izvor budućnosti (ponovo taj propovednički ton), budućnost postaje

okamenjena prošlost. Ne živi se u očekivanju jutra i neizvesnosti dana, nego u ponavljanju ispraznosti noći. U *Mraku*“ (Albahari 2008b, 170).

Između Drugog svjetskog i zadnjeg rata povlače se usporednice te se oba sukoba prikazuju u kontinuitetu, kao dio istog nerazriješenog procesa. *Mamac* je sastavljen iz dva paralelna narativna toka, sinovljevog i majčinog. Majčina je priča dijelom snimljena na magnetofonski zapis, dijelom rekonstruirana iz sinovljevih-pripovjedačevih sjećanja. Majka je zagrebačka Srpkinja, koja je zbog muža prešla na židovsku vjeru. Kao višestruki „Drugi“ majka je uvijek na meti progona. Najprije su je Ustaše prognale iz Hrvatske, nato se skriva s djecom u Srbiji, budući da je Židovka, a iako uspijevaju preživjeti rat, djeca umiru u prometnoj nesreći. U sinovljevoj priči reflektira se majčina. Kao što je majka morala napustiti svoj rodni grad, tako i sin odlazi iz Zemuna u Kanadu. Kao što je majka gledala kako vojska prolazi njenim gradom, nakon niza godina gleda i sin. Majčin je muž ubijen u nekoj šumici, a ista su se ubojstva počela pojavljivati i u sinovljevo vrijeme. Sin doživljava majčine priče kao svojevrсна proročanstva te se prisjeća njenog upozorenja, ali i svojeg neutemeljenog nepovjerenja: „[A]ko me pitaš da li verujem da se sve *ono* može ponoviti, onda nisam sigurna, premda mogu da zamislim kako tim istim putem idu neke druge izbeglice, možda čak u oba pravca. [...] Naravno da su tim putem ponovo išle izbeglice, i naravno da se sve ponovilo, i naravno da je trebalo oprezno spavati, i naravno da nisam ni u šta od svega toga verovao“ (Albahari 2005a, 83).

Isti obrazac ponavlja se i u *Svetskom putniku* – zadnji rat prikazuje se kao posljedica nerazriješenih konflikata i zločina koji zalaze još dublje u povijest. Već u *Mamcu* se spominju hrvatski zločini, odnosno, zločini države NDH koji su predstavljeni kao sjeme budućeg sukoba; no budući da se taj roman prvenstveno usmjerava na intimne priče, kolektivna je dimenzija implicitno prisutna. Za razliku od toga u *Svetskom putniku* naglašenija je šira društvena dimenzija, odnosno, prepletenost kolektivne i javne sfere, te značaj povijesno-političkih događaja za razumijevanje osobne junakove priče. Zato je u *Svetskom putniku* veći prostor namijenjen državi NDH, njenim nerazriješenim zločinima i prešućenom ideološkom naslijeđu koji se reflektiraju u temeljima novonastale

Hrvatske²⁷². Budući da novonastala država nije priznala svoju prljavu prošlost, ne može se od nje distancirati, pa se zato prešućeni zločini pokazuju kao podsvjesno postojećeg sistema. Nerazriješena prošlost uzrok je nasilja u devedesetima: „Prva iskrivljenost [...] bila je neminovni odraz druge iskrivljenosti, vremenske ravni od pre pedesetak godina, kada se ideološki naboj jedne države iscrpljivao u pozivu na uništavanje svakoga ko se, verski ili etnički, razlikovao od glavnine žitelja“ (Albahari 2005b, 178).

Povijest se u Albaharijevim romanima pojavljuje se kao mitska sila, jača od pojedinca i njegove individualne volje, sila koja potpuno mijenja osobne priče i presudno utječe na njih. Majka u *Mamcu*, unuk Ivana Matulića u *Svetskom putniku* i pripovjedač u *Mraku* alegorijski predstavljaju sudbinu svih Jugoslavena. Svi su junaci povijesno predodređeni, te bivaju uvučeni u konflikte i ratove protiv svoje volje i izbora. Majka u *Mamcu* nošena je povijesnim zbivanjima, na koje uopće ne može utjecati, i jedini akt slobodne volje je pokušati sačuvati živu glavu. Pripovjedač u *Mraku* introvertirani je prevoditelj koji želi miran život, no slučajno dolazi do povjerljivih dokumenata kojima bi mogao narušiti novu vlast. Ne mogavši izdržati pritisak situacije koju nije sam odabrao, već mu je nametnuta izvana, pripovjedač napušta državu. No niti u inozemstvu ne može pobjeći povijesnoj predodređenosti, jer ga progone neimenovani moćnici iz njegove države. Predodređenost je naglašena i u *Svetskom putniku* pa unuk Ivana Matulića uopće nije imenovan osobnim imenom²⁷³, već svojim položajem u liniji nasljeđivanja – on je unuk. Borbe, ali i zločini njegovih djedova tako postaju njegovi te određuju njegovu budućnost.

Povijest često nastupa kao personalizirana sila, akter, pokretač stvari kojemu se ne možemo suprotstaviti. Ponekad je izražena u aktivu, u trećem licu jednine te zauzima ulogu subjekta u rečenici. U *Mamcu* pripovjedač govori o „historiji [koja] će natenane odraditi posao koji je započela pola veka pre toga“ (Albahari 2005a, 40). Povijest je u ovoj rečenici subjekt, neovisni učesnik i odgovorno lice, a time se premješta pitanje krivnje s konkretnih pojedinaca ili pak

²⁷² U navedenim Albaharijevim romanima ustraje se na kontinuitetu između fašističke, autoritarne predjugoslavenske prošlosti i neo-fašističke, neo-autoritarne pojugoslavenske sadašnjosti novonastalih država. Dva povijesna razdoblja i dvije državne tvorevine (NDH i Hrvatska, na primjer) prikazuju se tako kao neraskidivo povezane, dok jugoslavensko razdoblje predstavlja epizodu izvan kontinuiteta.

²⁷³ Samo je jedanput nazvan pravim imenom „Stiven“, tako ga naziva sporedni junak, kanadski direktor muzeja.

kolektiva na tu skoro pa mitsku silu. Povijest je „kriva“ za što se dogodilo. Ona – ne mi. U slučajevima kada Povijest ne nastupa kao akter u trećem lice jednine u aktivu, pojavljuje se u pasivu koji ne zahtijeva imenovanje subjekta. Povijest se tada i dalje predstavlja kao nezaustavljiva sila, koju je pokrenuo netko neimenovan: „I tako živi, rekao je, poslednjih desetak godina, od trenutka kada su počeli ratni sukobi u njegovoj zemlji i istorija svima bačena u lice, kao torta sa šlagom“ (Albahari 2005b, 40). Istorija je „bačena“, ali opet je nejasno tko ju je bacio. Taj nejasni Drugi, taj skriveni zločinac – on je krivac.

Iako se čini da Albahari takvim taktikama uporno izbjegava pitanje odgovornosti, upravo je to ono što progoni romane *Mamac*, *Mrak* i *Svetski putnik*.²⁷⁴ U sljedećem potpoglavlju najprije ćemo predstaviti Albaharijevo deklarativno odbacivanje kolektivne odgovornosti, a nato i različite oblike kolektivne odgovornosti kojima se usprkos svojim deklarativnim izjavama bavi u navedena tri romana.

5.4. Tri puta o kolektivnoj odgovornosti i suučesništvu

5.4.1. Deklarativno odbacivanje kolektivne odgovornosti

U tematiziranju kolektivne odgovornosti ne možemo izbjeći utjecaj ugleda kakav Srbija ima na globalnom javnom i političkom polju iz kojeg dolaze i pozivi, pa i pravni pritisci za preispitivanje kolektivne odgovornosti. Mraović upozorava da Albaharijevo deklarativno odbacivanje kolektivne odgovornosti možemo čitati i kao reakciju na kolektivnu stereotipizaciju Srba sa strane Zapadnjaka. Za Zapadnjake i druge autsajdere svi su Srbi podjednako krivi za rat i Miloševićev ostanak na vlasti (Mraović 2006, 22). Tomislav Longinović u svojoj studiji *Vampire nation* (2011) odlazi i korak dalje te tvrdi da su Srbi u medijskim reprezentacijama na Zapadu, osobito u vrijeme devedesetih, demonizirani te predstavljeni pomoću gotičkog imaginarija. Srbi su preuzeli ulogu suvremenih vampira kao sušte suprotnosti ljudskosti, a zamišljena je srpska zajednica tako

²⁷⁴ Svakako bismo mogli tu dodati i roman *Gec i Majer*, ali zadržat ćemo se na romanima koji se bave zadnjim ratom. Interpretacije iz zadnjeg rata su one koje polariziraju društvu pa je za Albaharijevo pozicioniranje važnije kako će se opredijeliti do pitanja krivnje u zadnjem ratu, nego do pitanja krivnje nacista koji su već univerzalno prihvaćeni kao krivi.

postepeno isključena iz sfere civiliziranih (Longinović 2011, 5–6)²⁷⁵. Longinović tvrdi da su se takve medijske prezentacije prenosile automatski i nekritički, pri čemu mediji nisu uzeli u obzir glasove otpora unutar zajednice, niti nacionalizme i zločine nad Srbima koje su počinile druge strane (Longinović 2011, uvod).

Albahari u svojim romanima direktno odražava tu situaciju te opisuje niz situacija u kojima se autofiktivni junak – pisca iz Srbije na boravku u Kanadi – suočava sa Zapadnim napadima i osudama, pri čemu se od junaka neprestano traži osuđivanje vlastite države. U Snežnom čoveku nakon literarne večeri junaka-pisca sačekuje žena koja je očekivala „da ću otvoreno osuditi zloupotrebu vlasti u mojoj zemlji“ (Albahari 2009, 33). U *Svetskom putniku* napadaju ga strani moralisti ponavljajući poznatu usporedbu između Njemačke i Srbije: “Ako ne zna ništa o Nemcima, rekao je Mark, onda možda nešto zna o Jugoslovenima ili Srbima, ili kako se već zove taj narod s kojim živi, i možda može da odgovori na pitanje, rekao je Mark, da li ih je neko terao da prihvate ideologiju nacionalizma ili su to ipak činili sami, po svojoj volji?” (Albahari 2005b, 23). U romanu *Mrak* glavni junak, prevoditelj, odlazi u inozemstvo gdje također nalijeće na isti odnos prema Srbiji: „U međuvremenu sam naučio nekoliko stvari: da ne govorim odakle sam, da se saosećajno smeškam na priče o etničkim masakrima, da ne insistiram na dokazima, da se tronuto zahvaljujem na uveravanjima da krivicu ne snosi ceo narod već probrani pojedinci, da žustro klimam glavom u znak priznanja sudu koji je Evropa donela u vezi zbivanja u mojoj bivšoj zemlji“ (Albahari 2008b, 148).

O odnosu Evrope prema Srbiji te prema samome sebi kao nekome iz Srbije piše i u eseju *Evropa: mi i drugi*:

I trebalo bi, naravno, da dodam da nikada nisam verovao da će Evropa smatrati da, iako u Evropi, u suštini nisam u njoj. Neko ko ovo sluša mogao bi na ovom mestu

²⁷⁵ Takve vampirske reprezentacije mogu se čitati i kao podsvjesno političko Zapada i Evrope. Pripisivanje opsesije krvlju i tlom Srbima zakriva činjenicu da se isti koncepti nalazi i u temelju moderne Evrope, a zatim i drugih nacionalnih identiteta i država (usp. Longinović 2011, uvod, 117–118). Krvoločnost i nehumanost Srba služi i kao opravdanje za Zapadne vojne intervencije, čime se zakrivaju imperijalistički interesi te nasilje „militarističkog humanizma“ (Longinović 2011, 4), kakvo je bilo i granatiranje Beograda (Longinović 2011, 163–165).

da se namršti i njegove sastavljene obrve će jasno pitati kako je to moguće, ali onog trenutka kada kažem da sam iz Srbije, njegove obrve će se razdvojiti, možda će mu i osmeh zategnuti usne, i on će reći: Naravno, sad mi je jasno, tamo gde je Srbija, gde god da je, tamo počinje evropski Mrak. Ja sam, dakle, „drugi“ i ime mi je Mrak (Albahari 2011a, 94).

Albaharijevi se junaci osjećaju napadnuto i frustrirano jer se, najjednostavnije rečeno, od njih traži da se ispričavaju za nešto što nisu učinili. Mraović tvrdi da se takvo razumijevanje kolektivne odgovornosti povezuje se s konceptom identiteta kojeg Albahari i njegovi naratori ne mogu prihvatiti, budući da se, kao dio kolektiva, tako i sami izjednačavaju sa zločincima. Zbog toga Albaharijevi junaci, kao i sam autor, zagovaraju osobnu odgovornost, odnosno, ustraju da se za etničke sukobe može optužiti samo pojedince i predstavnike moći (Mraović 2006, 22). Ovako o tome progovara Albahari u intervjuu koji je s njim izvela Daniela Mraović: „Ne znam je li to vidljivo iz moje proze, ali ja ne prihvaćam okrivljavanje cijelog naroda za odluke i radnje koje su provele vlade i zapovjedni sistemi. Istina je da ljudi lako potpadnu pod utjecaj propagande – što je vidljivo u svim društvenim sistema, ne samo totalitarnima – ali nikada nije cijela populacija pod tim utjecajem. Ako bismo rekli da su u Srbiji, na primjer, svi podržavali ideju o takozvanoj Velikoj Srbiji ili o navodnom genocidu nad muslimanima²⁷⁶ je, da se blago izrazim, glupost koju može reći samo netko komu je ispran mozak, odnosno, ljudi koji neupitno prihvaćaju sve što im država nameće (kao, na primjer, jadni profesor političkih znanosti u Snežnom čoveku“²⁷⁷ (Albahari u Mraović, 88).

²⁷⁶ Već smo na primjeru razlikovanja između izraza „građanski“ i „domovinski“ rat pokazali koliko je teško ostati apolitičan u postjugoslavenskom kontekstu. U slučaju gornjeg citata možemo primijetiti upotrebu izraza „navodni genocid nad muslimanima“, odnosno, „alleged Muslim genocide“. Intervju je objavljen na engleskom, te ne možemo biti posve sigurni kako se izjava pojavila u originalu, no bilo kakva relativizacija genocida nosi stanovitu implikaciju da se zločini možda ipak nisu dogodili, odnosno, nisu neupitni te ih se može postaviti pod pitanje. Označavanje zločina kao „navodnih“ moglo bi se u osjetljivom postjugoslavenskom kontekstu čitati kao nevoljkost da se zločin prizna i osudi. Takva interpretacija postaje jasnija kada usporedimo „navodni genocid nad muslimanima“ sa Albaharijevim odnosom prema genocidu nad Židovima. Teško je zamisliti upotrebu pridjeva „navodni“ u tom slučaju, budući da je Albahari proganjanju Židova posvetio nekoliko romana (*Gec i Majer*, *Pijavice*), zločine najoštrije osuđuje te ih predstavlja kao neosporive.

²⁷⁷ I don't know if that's visible enough in my fiction, but I don't accept condemnation of entire peoples for decisions and actions that were acts of governments and command systems. It's true that people easily come under the influence of propaganda—which is visible in all social systems, not only in totalitarian ones—but never is the entire population under that influence. To say that in Serbia, for instance, all people favored the ideas about so called “Great Serbia” or about alleged Muslim genocide is, to put it kindly, a stupidity that can be said only by somebody who was “brainwashed,” that is, people who, unquestioningly accept what a state system imposes on them (as, for example, that poor professor of political science in *Snow Man*).

Usprkos deklarativnom odbacivanju kolektivne odgovornosti, upravo je to pitanje u središtu romana *Mamac*, *Mrak* i *Svetski putnik*. Albahari je upravo u tim romanima uspio dvoje: dotaknuti se nacionalne teme od presudne važnosti, koja polarizira srpsko društvo – dakle uspio je ostati relevantan za svoj društveni kontekst, ali je tu temu obradio na sebi svojstven način. Njegovi se romani o kolektivnoj odgovornosti mogu čitati i interpretirati na nekoliko različitih načina, a svaki od tri romana nudi drugačiji koncept kolektivne odgovornosti.

5.4.2. Krivnja moja pređi na drugoga: *Mamac*

U teorijskom uvodu predstavili smo nekoliko različitih pogleda na koncept kolektivne odgovornosti. Pojam kolektivne odgovornosti uključuje sve pripadnike društva koji su prešutno ili proklamirano podržavali zločin koji je izvršila njihova zajednica. Larry May od kolektivne odgovornosti oslobađa one pojedince koji su se suprotstavili većini te tako simbolički prerezali pupčanu vrpцу s matičnom zajednicom. Nenad Dimitrijević polazi od činjenice da je kolektivni identitet bitan dio individualnog identiteta pa svaka promjena kolektivnog identiteta (promjena kakva je potrebna da bi se izvršio masovni zločin) utječe na sve pripadnike zajednice. Prema tome kolektivna odgovornost za masovni zločin zahvaća sve pripadnike zajednice, pa i one koji su se usprotivili zločinu.

Dodajmo tome još jednu mogućnost koja bi mogla predstavljati alternativu navedenima, a to je židovski koncept krivnje kojeg Albahari predstavlja u *Mamcu*. Taj koncept s filozofskog stajališta temelji na suprotnom načelu – na imenovanju žrtava, a ne krivaca, te na fatalističkom prikazu nepromjenjivosti povijesti. Ovako govori majka u *Mamcu*: „[N]e želim da govorim o mržnji. Nikada nisam nikoga mrzela. Nesreća dolazi kada ona to hoće, ništa se tu ne može učiniti“ (Albahari 2005a, 30). Takav stav omogućuje židovskoj zajednici da odbije sudjelovanje u ritualima traženja krivaca i osuđivanja: „Najbolja stvar koju čovek može da nauči u životu jeste da postoje trenuci kada ne treba postavljati pitanja. Ćutiš i pamtiš. Ono što je u tebi niko ne može da ti oduzme, a ono što je izvan tebe svejedno nije tvoje. Zato vam nikada [...] nismo rekli: Vidi ono mesto [Sajmište], krivac za to je taj-i-taj. Govorili smo samo: Vidi ono mesto. Jer, šta je krivica?

I ko sme, ko doista sme da kaže ko je kriv a ko nije?“ (Albahari 2005a, 99). Majka također objašnjava da je jedini način za Židove da postanu dio jugoslavenske zajednice bio taj da prestanu misliti na krivce, budući da su židovsku zajednicu ubijale sve strane u prošlom ratu, izuzevši partizane. „Postoji samo jedan način da se čovek odupre zlu', rekla je majka, 'da u sebi pronade trag dobrote. Kada neprekidno misliš na to, ko je krivac, onda poništavaš svaku mogućnost dobrote u sebi“ (Albahari 2005a, 111).

Usprkos toj filozofiji Albahari u *Mamcu* nije neutralan kad se radi o imenovanju krivaca. Indirektno, izborom povijesnog materijala šalje se poruka o tome tko snosi odgovornost za zločine u Drugom svjetskom ratu te tko je prema tome (budući da se povijest ponavlja) odgovoran i za zločine u zadnjem ratu. Da bi opisao početak Drugog svjetskog rata u Jugoslaviji Albahari koristi popularnu usporedbu o ulasku Nijemaca u Zagreb, koje su dočekali razdragani građani bacajući cvijeće, i ulasku Nijemaca u Beograd, čije su ulice bile prazne. Radi se o točkama iz općeg jugoslavenskog imaginarija koje su se u devedesetima upotrebljavale kao univerzalni dokaz hrvatske nepoštenosti i kolaboracije sa zločinačkim režimom (usp. Levi 2007, 97–98; Mraović 2006, 55) Usporedba dviju epizoda bila je u čestoj upotrebi u svrhu dokazivanje temeljnih razlika između dva naroda, odnosno, kao dokaz kontinuiranog srpskog stradanja i hrvatskog nasilja nad njima (usp. Mraović, 56).²⁷⁸

Dio romana u kojem se spominje ulazak Nijemaca u Zagreb provodi se unutar dvije sfere: jedna je individualna (majčina osobna priča), druga je kolektivna te predstavlja širi povijesno politički kontekst. No, priča se ubrzo nastavlja samo na individualnom nivou, pa je povijesno-politički kontekst ogoljen na scene ulaska Nijemaca u Zagreb i Beograd. Takav izbor povijesnog materijala

²⁷⁸ Iste slike, odnosno, dokumentarne snimke ulaska nacista u Maribor, Zagreb i Beograd upotrebljava i režiser Emir Kusturica u filmu *Underground*; kontrapunktira ih na isti način kako bi pokazao razliku između naroda (usp. Mraović 2006, 56). Izbor i upotrebu tih arhivskih snimaka kritizira i Pavle Levi koji naglašava da ne želi umanjiti ustaške zločine, već pokazati da takav izbor arhivskog materijala služi u svrhu poistovjećivanja čitavog naroda s genocidnim težnjama. Najprije, kritizira Levi, uz te snimke nedostaju dokumentarni snimci koji bi aludirali na nasilje počinjeno sa strane Srba. I zatim, u kontekstu ratnih devedesetih godina takav izbor dokumentarnog materijala šalje direktnu poruku o kontinuitetu hrvatskog nasilja nad Srbima te potkrepljuje diskurs srpskog stradanja (Cerović u Levi 2007, 98). Levi analizira i izbor glazbe, upotrebu pjesme Lili Marlen, koja ima očite nacističke konotacije, a spaja se s ulaskom nacista u Maribor i Zagreb, te sa snimkama Titovog pogreba, predstavljajući tako jugoslavenskog voditelja kao dio „anti-srpske koalicije“ predvođene Hrvatima i Slovencima (Levi 2007, 98).

proizvodi određenu poruku, ne na deklarativnoj razini, već razini implikacije. Ogoljivanjem priče o Drugom svjetskom ratu na jednu jedinu scenu, kompleksna se povijesna situacija pretvara u jednostavni narativ o dobrima i zlima. Problematično je, tvrdi Damjana Mraović, što se zadnji rat predstavlja kao nastavak Drugog svjetskog rata pa se ratna odgovornost iz Drugog svjetskog rata preslikava i na zadnji rat. Mraović upozorava na sljedeći odlomak prema kojem je, kako kaže, „jasno koja je bivša jugoslavenska zajednica (Hrvati) odgovorna za rat u devedesetima“ (Mraović 2006, 56)²⁷⁹:

Kada su Nemci ušli u Zagreb“, rekla je majka, „gazili su preko cveća i čokolada“. Znam dobro tu rečenicu. Bila je deo porodične istorije i mitologije, i često sam je čuo tokom večeri kada su otac i majka, zajedno sa svojim gostima, pričali o tome kako je bilo pre rata. Sada mora da doda „pre Drugog svetskog rata“, jer dok sedim sada ovde, u kućici koju sam iznajmio od mršave, stare Kineskinje, tamo, odakle sam došao, vodi se novi rat, odnosno, okončava se onaj stari, dovršavaju se neostvarene namere, kao da je neko izvukao prošlost iz filmskog arhiva i podstakao glumce da nastave započetu scenu. Ali u vreme kada smo sedeli ispod starinskog lustera, pravi smisao te rečenice, mi je izmicao (Albahari 2005a, 18).

Slika ulaska nacista u Zagreb korespondira s jednom drugom slikom koja je bila dio hrvatskog kolektivnog imaginarija u devedesetim godinama. To je slika tenkova JNA koji kreću iz Beograda ka Vukovaru dok ljudi na njih bacaju cvijeće. Dolazimo do paradoksalne situacije u kojoj se u imaginariju dva naroda izmjenjuju dvije slične slike sa sličnom funkcijom: suprotni se narod svodi na stereotip homogene i zločinački nastrojene mase. Slikom „tuđih“ tenkova prekrivenih cvijećem u oba se slučaja preusmjerava fokus s vlastite kolektivne odgovornosti. Slika djeluje kao univerzalno opravdanje na obadvije strane: „A što kad su *njihovi* tenkovi prekriveni cvijećem kretali na *nas*!“ Izuzetno je zanimljivo da i Albahari sam spominje beogradske tenkove i to upravo kada govori o udvajanju povijesti te o tome kako je i sam, kao i njegova majka, gledao tenkove koji prolaze rodnom gradom. No iz slike tenkova koji prolaze Beogradom Albahari povlači upravo kontroverzni element – na tim tenkovima nema cvijeća koje bi simboliziralo potporu građana ratu: „[P]edeset godina kasnije, počeo [je] novi rat i Beograd [je] postao neki drugi grad, kojim je, bez cveća ili čokolada, prolazila neka druga, zbunjena vojska“ (Albahari 2005a, 19). Čini se da smo

²⁷⁹ Apparently, according to the logic of this passage, it is clear which ex-Yugoslav group (the Croats) was to be held responsible for the war in the 1990s.

se našli u diskurzivnom ratu u kojem svatko prebacuje krivnju, tenkove i cvijeće na protivničku stranu.

5.4.3. O suučesništvu: u *Mraku*

U svakom od navedenih romana krivnja se propituje na različit način, a kronološki gledano noviji romani iz proučavanog ciklusa zadiru dublje u pitanje krivnje. U *Mamcu* je pitanje kolektivne odgovornosti onemogućeno zbog dva faktora. S jedne se strane junaci prikazuju kao ne-akteri, nemoćni pojedinci uhvaćeni u vihor događanja svemoćne Povijesti. S druge se strane prstom upire u krivce, ali ne među vlastitim, već protivničkim redovima. U *Mraku*, romanu koji izlazi samo godinu dana nakon *Mamca*, Albahari se usmjerava u potpuno suprotnom smjeru. Upiranje prstom u drugu stranu zamjenjuje se pitanjem vlastite odgovornosti. Iako je i u *Mraku* prisutan koncept neizbježnog ponavljanja povijesti, Albahari se ovaj puta, za razliku od *Svetskog putnika* i *Mamca*, zadržava isključivo na sadašnjosti i „domaćoj“ zajednici te ne povlači paralele s poviješću i zločinima „drugih“, zbog čega se pitanje odgovornosti i može postaviti jedino kao pitanje vlastite odgovornosti, odnosno, odgovornosti pripadnika srpske etničke zajednice.

Iako deklarativno odbacuje kolektivnu odgovornost, u *Mraku* raspravlja o pojmu suučesništva. U slučaju suučesništva naglasak je na individualnom djelovanju te se time na prvi pogled zaobilazi kolektiv, odnosno, kolektivna odgovornost. No, Albaharijev pojam suučesništva nalikuje pojmu moralne odgovornosti kojeg postavlja Larry May – pojedinac je kriv ukoliko se ne suprotstavi zločinačkim radnjama kolektiva. I upravo je takav izazov postavljen i pred junaka romana *Mrak*. Glavni je junak predstavnik svih onih nevoljnika koji nisu niti odabrali rat, niti su htjeli sudjelovati u njemu, niti su bili spremni preuzeti odgovornost za ono što je učinila šira zajednica: „Nismo zatvarali oči pred onim što se događalo – to se ionako događalo mimo naše volje – nismo čak ni gledali u drugom pravcu, već smo jednostavno nastojali da održimo normalnost u okruženju u kojem je normalnost života sve više izmicala (Albahari 2008b, 44). Glavni junak je introvertirani prevoditelj koji nema nikakvog interesa za politiku, odnosno, htio bi samo neometano živjeti. No, razvojem ratnih događanja počinje se pitati je li to moguće – živjeti kao dio neke zajednice, a ne biti dio događanja koji su počinjeni u ime te zajednice. Junak ne može izbjeći breme suodgovornosti, pa čak i onda kada se stvari događaju protiv njegove volje: „Prvi put sam se još

osjećao kao posmatrač, gledalac koji zamišlja da uvek može da napusti predstavu pre poslednjeg čina ili u trenutku kada mu se više ne dopada. Drugi put je već bilo kasno: više, naime, nije postojala rampa koja je publiku delila od izvođača; svako je bio učesnik, nije više bilo gledalaca“ (Albahari 2008b, 27–28).

Poput Dimitrijevića i Albaharijev pripovjedač čini razliku između voljnih i nevoljnih suučesnika, ali ni jedne ni druge ne oslobađa odgovornosti: „Naravno, ima voljnih i nevoljnih učesnika, i ako je postojala neka razlika između mene (i mnogih drugih, naravno) i stvarnih sudionika u predstavi, ona se jedino tako izražavala: u toj prisutnosti negacije, premda nije pružala potpunu utehu, jer i nevoljni učesnik je ipak učesnik (Albahari 2008b, 85). No, junaku se nato nudi mogućnost da promijeni stvarnost te da, kako bi rekao Larry May, simbolički prereže svoju vezu sa kolektivom. Junak dolazi od dokumenata kojim bi mnoge istaknute vođe „nove stvarnosti“ mogao prokazati kao lašce koji su surađivali s prošlim sistemom, te tako barem narušiti, ako ne i srušiti postojeću političku hijerarhiju odgovornu za događaje kojih se grozi i u kojima ne želi sudjelovati. No, prokazivanje takvih dokumenata zahtijeva određenu hrabrost. Junak pokušava objaviti dokumente, no ne uspijeva iz prvog puta. Izjalovljen pokušaj predaje dokumenata novinaru, moguće je objasniti time da je junak naletio na potkupljenog čovjeka, ali i time da je plašljivi i osjetljivi junak uobrazio da je pod prismotrom te pod pritiskom vlastitim fantazija otkazao predaju. Junak nato oklijeva, oplakuje stvarnost i ne želi prihvatiti činjenicu da je postavljen pred izbore koje nije nikada sam izabrao – niti je sam započeo rat, niti je odgovoran za novu politiku, niti je želio naletjeti na dokumente koji bi tu politiku mogli uništiti. Na kraju izabire jednostavniji put i pokušava raskinuti s kolektivom, tako što napušta državu i bježi s dokumentima. Nakon nekog vremena u inozemstvu junak se 1996. vraća u Srbiju, ponukan protestima koji najavljuju društvene promjene, željan sudjelovati u njima te pokazati dokumente koje posjeduje. No, razočarava se: „Bile su to iste reči, ista retorika, isto osvetničko podsticanje na *Mrak* koje sam slušao pre nekoliko godina“ (Albahari 2008b, 159). Odlučuje opet otići, no ovaj puta, kolektiv ne želi raskinuti s odbjeglih junakom, pa roman prelazi u neku vrstu metafizičkog krimića. Junaka proganjanju misteriozni progonitelji iz njegove države, traže dokumente, a roman završava kada ga napokon sustižu te junak zamišlja svoje sigurno ubojstvo. Misteriozni progonitelj kodnog imena Fridrih, zamišlja junak, spomenut će mu, prije nego ga ubije, „neophodnost da se pređe crta“ (Albahari 2008b, 174). Radi se o neizbježnosti prihvatanja nove stvarnosti, što junak nije bio spreman

učiniti. Tijekom romana junaka je na prihvaćanje nove stvarnosti pozivao i prijatelj Slavko²⁸⁰, koji je inače prihvatio nacionalistička stajališta, no ne radi se samo o pozivu da mu se junak pridruži, nego o izražavanju nužnosti da se na bilo koji način opredijeli. Junak se kao što znamo ne opredjeljuje ni pozitivno ni negativno, te izbjegava činjenicu da ga promijenjena stvarnost prisiljava na mijenjanje vlastite pozicije, koja ne može ostati ista kao što je bila u predratnoj stvarnosti. Jedna od interpretacija fatalnog kraja kojeg zamišlja junak – koji si time na neki način sam presuđuje – može biti i ta da se radi o svojevrsnoj kazni za pasivnost i posljedično suučesništvo.

Pozivima na nužnost da se „pređe crta“ u *Mraku* evocira se Mayev koncept kolektivne odgovornosti, kojim se oslobađa prostor za individualno djelovanje i posljedično odvajanje od kolektiva. Odnosno, ukoliko ne dođe do odgovora na stvarnost suočavamo se s situacijom suučesništva. U sljedećem romanu, *Svetskom putniku* iz 2006. godine, Albahari zadire još dublje i preispituje moralnu odgovornost za kolektivni zločin nekoga tko nikada nije počinio ništa nažao, te je uvijek aktivno ravnao po vlastitim moralnim uvjerenjima. Zanimljivo je da se Albahari, na prvi pogled, u *Svetskom putniku* opet usredotočuje na krivnju „drugoga“, no upravo tako uzdiže pripadnika suparničke strane, pokazuje njegovo samo-pokajanje kao mesijanski čin i jedini mogući način za pomirenje i normalizaciju zaraćenih strana.

5.4.4. O pokajanju: *Svetski putnik*

U *Svetskom putniku* Albahari se najdirektnije bavi temom suučesništva – i to preko hrvatske uloge u drugom svjetskom ratu, naslijeđem ustaštva i nacionalnog separatizma te posljedičnom hrvatskom ulogom u raspadu Jugoslavije. U ovom slučaju realizira se Dimitrijevićev koncept moralne odgovornosti: junak nije nikom ni vlas skrivio, a ipak je kriv. Na prvi se pogled *Svetski putnik* usredotočuje isključivo na hrvatsku krivnju i nerazriježene zločine u drugom svjetskom

²⁸⁰ Velik dio romana sačinjava ljubavni trokut između junaka, njegovog prijatelja slikara Slavka i njegove žene Mojce. Slavko je zaluden „novom stvarnošću“ i sve se više bavi aktualnom politikom (usp. Albahari 2008b, 112) te ga također poziva da „pređe“ crtu, dok junak neprestano ponavlja da ne razumije što se od njega traži. Junak zato aktivno pokušava zavesti Mojcu, te njih dvoje s vremenom počinju aferu. Mojca, sada već trudna s junakom, priznaje Slavku aferu, a on je izmasakrira te nato sebi ispaljuje metak u glavu pred praznim slikarskim platnom što najavljuje kao „delo koje je iznad svake stvarnosti“. Tako junak ne podbacuje samo na javnom, nego i na privatnom planu.

ratu, no implikacije Albaharijevog istraživanja hrvatskog suučesništva nato se apliciraju i na srpsku situaciju.

Radnja okuplja neobični trio: pripovjedač, koji je ujedno kanadski slikar, susreće srpskog pisca Danijela Atijasa, koji je na literarnom gostovanju u Kanadi. Slikar je opčinjen Atijasom, ponaša se kao zaljubljenik, uhodi pisca te ga konačno i zainteresira za druženje s njim. Uskoro im se slijedom događaja priključuje i treći član, unuk Ivana Matulića, pripadnik treće generacije Hrvata u Kanadi, koji pripovijeda svoju potresnu priču i okajava dušu. Unukova priča započinjem motivima o iseljeničkom odrastanju, izgubljenosti u dvojnosti identiteta i napuštanju hrvatskog okruženja, ne bi li postigao cjelovit, kanadski identitet po kojem se neće izdvajati od većine. Sljedeća faza nastupa objavom rata u Hrvatskoj, kada se kod unuka bude nacionalni osjećaji, on se identificira s hrvatskom stranom u ratu, priključuje se humanitarnoj organizaciji i odlazi u Hrvatsku. Tamo doživljava nacionalno buđenje: osjeća se svoj na svome, povezuje vlastitu sudbinu i interese sa sudbinom i interesima svoje nacionalne zajednice, dakle poistovjećuje se s dominantnim hrvatskim narativom te osjeća ushit „na pomisao da se hiljadugodišnji hrvatski san napokon ostvaruje, kao što je osećao mržnju [...] prema onima koji stoje na putu tom snu“ (ibid, 108). Nakon toga nastupa period otrežnjenja, unuk se počinje informirati o hrvatskoj povijesti, a primjećuje i manjkavosti hrvatske realnosti: „[P]ostajalo mu je sve teže da ne obraća pažnju na povišenu nacionalističku retoriku, povlačenje neprihvatljivih historijskih veza, odbijanje bilo kakve odgovornosti“ (Albahari 2005b, 112). Unuk nato otkriva najveću obiteljsku tajnu: njegov je djed bio ustaša. I to ne bilo kakav, među djedovim stvarima pronalazi odsječeni ljudski prst te zaključuje da je bio mučitelj i nasilnik. Uz to pronalazi i dokaze da je djelovao kao prokazivač i doušnik. „Kao da nije bilo dovoljno što je morao da se suočava s činjenicom da potiče od nekoga ko je u tom ratu bio na pogrešnoj strani, i ko je, sudeći po odsečenom prstu, u tome uživao, nego je morao da prihvati i činjenicu da je ta ista osoba tokom punih petnaest godina radila kao doušnik Kraljevske konjičke policije, zadužen za prosljeđivanje informacija o levičarima i komunistima među Hrvatima i drugim doseljenicima iz Jugoslavije“ (ibid, 119). Izopačenost i zlo sakriveni i nato otkriveni unutar obiteljske povijesti razotkrivaju i širu, kolektivnu priču o zločinačkoj povijesti države NDH. Te se potisnute povijesti nato reflektiraju i u sadašnjoj hrvatskoj političkoj situaciji koja je, kako otkriva unuk, također izopačena, autoritarna i ksenofobična.

Unuk je nakon svega toga uništen, osjeća se kao zločinac, odnosno, sudionik zločinačkih pokreta i struktura kojima se pridružio naivno, bez razumijevanja u što se upušta. Unuk je propao čovjek, muči ga griznja savjesti, grijesi koje nikada nije počinio, obiteljska povijest koju nitko nije okajao. Ukratko muči ga naslijeđe naroda s kojim se identificirao, odgovornost za suvremenu politiku koju je naivno podržavao, ali i odgovornost za povijesne zločine svojeg kolektiva – muči ga dakle moralna odgovornost po Dimitrijeviću²⁸¹. Budući da njegov osobni identitet uključuje pripadnost hrvatskom narodu, a time i hrvatskom povijesnom naslijeđu, unuk se nalazi u krizi identiteta: hrvatstvo s kojim se identificirao razotkriva se kao autoritarno, fašističko i zločinačko. U romanu *Gec i Majer*, koji se inače bavi profilom nacističkog zločinca, možemo pronaći rečenicu koja odgovara uzroku unukove duboke ontološke krize: „Ako postaneš deo mehanizma, onda na sebe preuzimaš istu odgovornost kao i svaku drugi njegov deo“ (Albahari 1998, 29). Ili kako pripovjedač razmišlja u *Svetskom putniku*, unuk Ivana Matulića „našao [se] u situaciji da, u suštini, ni za šta nije ni odgovoran ni kriv. [...] Neznanje, naime, a to je i Daniel Atijas prihvatio, nije dovoljno za opravdanje; ne znati ne znači biti oslobođen svoga dela odgovornosti; nameravati je ponekad isto što i učestvovati“ (Albahari 2005b, 177).

Unuk Ivana Matulića, predstavnik hrvatske strane, prolazi proces katarze kroz obraćanje Danielu Atijasu, predstavniku srpske strane²⁸²: priznaje vlastite greške, posipa se pepelom i okajava, ni u jednom trenutku ne pitajući za krivnju druge strane ili opravdavajući se tuđim zločinima. Od pripadnika naroda nad kojim je njegov narod počinio zločine unuk Ivana Matulića traži oprost i odrješenje te pokušava pojasniti (ne i opravdati) svoje zablude. Povijest u *Svetskom putniku*, kao i u drugim Albaharijevim romanima, nastupa kao svemoćna sila koja određuje živote junaka, no u

²⁸¹ Iako moralna odgovornost po Dimitrijeviću temelji na nedobrovoljnoj pripadnosti zajednici, kod Albaharija je naglašen i element izbora. Unuk je najprije izabrao kanadski identitet, da bi tek nakon toga osvijestio i izabrao pripadnost hrvatskoj etničkoj i nacionalnoj zajednici. Je li trenutak izbora etničkog (hrvatskog), nad državljskim (kanadskim) identitetom neizbježan, ostavljeno je čitatelju.

²⁸² Ne želim pojednostavljivati ta dva junaka, Danijela Atijasa i unuka Ivana Matulića predstavljajući ih kao prije svega Srbe i Hrvate, no u kontekstu ratnih pitanja oni uvijek zauzimaju uloge predstavnika zaraćenih strana, sužuju svoj identitet i nastupaju kao Srbin prema Hrvatu ili Hrvat prema Srbinu. To objašnjava i sam junak Atijas: „[O]ni koji su bili u istom ratu, rekao je, osećaju veću bliskost nego oni koji su bili u istom miru. I veću nepovjerljivost, dodao je malo posle, kada sam već pomislio da neće ponovo progovoriti, s obzirom na to da je on, rekao je, iz Beograda, glavnog grada Srbije, a da je Ivan Matulić bio iz Zagreba, glavnog grada Hrvatske, te da je najveći deo tog rata, rekao je, protekao u sukobu Srba i Hrvata, od čega ni njih dvojica, iako je jedan Kanadjanin, a drugi Jevrej, nisu mogli da uteknu“ (Albahari 2005b, 63–64).

ovom slučaju pisac dopušta junaku da se suprotstavi. Junak iskoračuje iz povijesti te se rješava nametnutog kulturno povijesnog naslijeđa na najradikalniji mogući način: samoubojstvom²⁸³. Samo-poništavanjem prekida obrazac ponavljanja povijesti. Njegov tragičan slučaj postaje moralna pobjeda, a unuk i njegovo hrabro suočavanje s vlastitom krivnjom postaje način, da se srpski pisac, Daniel Atijas suoči i s vlastitom krivnjom i mogućnošću pomirbe u svojoj zemlji:

Ono što mu je unuk Ivana Matulića pokazao, rekao je Danijel Atijas, posebno je vredno kao potvrda stava da nema pokajanja dok se ne prizna vlastita krivica, što stoji u direktnom kontrastu sa zahtevima koji se čuju iz svih delova njegove bivše zemlje, a koji se mogu svesti na tvrdnju da do pokajanja jedne strane može da dođe tek kada druga strana, ili treća, ili koliko ih već ima, prizna svoju krivicu. Pritom se, rekao je, pitanje vlastite krivice, kao i pitanje odgovornosti, uopšte ne uzima u obzir, uopšte se ne pominje, jer se osnovno polazište sastoji u uverenju rekao je, da nikakva krivica, kada je u pitanju strana koja govori, zapravo ne postoji. Otuda, rekao je, tamo odakle je on došao, u njegovoj bivšoj zemlji, ispada da niko nije kriv u svojim očima, tačno onako kako je Sartr to iskazao, rekavši da pakao uvek čine oni drugi. Unuk Ivana Matulića, rekao je, predstavlja prvu osobu koja mu je, na ovaj ili onaj način, ponudila suprotan iskaz, odnosno, pokazala spremnost da, kada kaže pakao, pokaže na sebe (Albahari 2005b, 144–145).

Unuk Ivana Matulića je figura iskupitelja grijeha, onoga koji se žrtvuje za više dobro i tako predstavlja iskru nade da stvari u bivšoj zemlji ipak mogu biti drugačije, da možda još postoje oni koji nisu spremni pristati na ponavljanje uvijek istih (povijesnih) obrazaca i konflikata. Istovremeno, nimalo se ne nazire kakav je mogao biti život i društvena uloga Daniela Atijasa u vrijeme rata. Fokus je isključivo na unuku te se tako nalazimo ponešto u ironičnoj poziciji: pred nama je roman koji preispitivanje krivnje vlastite zajednice predstavlja kao najviši moralni čin, no isti se roman opet bavi krivnjom Drugoga, krivnjom suprotne strane u ratu. To možemo shvatiti i s druge strane: zaobilazeći neposredno oslovljavanje srpske kolektivne krivnje, Albahari je najpozitivniju, najmoralniju ulogu dodijelio upravo Drugome, junaku koji predstavlja „suparničku“, hrvatsku stranu.

²⁸³ Čin njegovog samoubojstva je problematiziran Kanađaninovima ponašanjem; unuk pada preko litice, a Kanađanin ga očito ima priliku spasiti, ali ispušta njegovu ruku pri čemu nije točno definirano da li to čini namjerno ili slučajno.

Isto je tako moguće zamijetiti da Albahari kroz govor o hrvatskoj krivnji nalazi načina da progovori i o srpskoj krivnji. A to čini tako što izjednačave dvije države kao potpuno iste, te ukazuje na identičnu strukturu i hrvatske i srpske stvarnosti – sve što vrijedi za hrvatsku stranu, vrijedi i za srpsku. Ili kako u romanu *Svetski putnik* zaključuje junak David Atijas nakon što je proanalizirao hrvatsku stvarnost:

Mogao bi isto tako, produžio je, da govori o simuliranju nove srpske stvarnosti, ili bilo koje stvarnosti na području njegove bivše zemlje, budući da između njih nema nikakvih razlika, odnosno da se sve te nove stvarnosti zasnivaju na proverenom mehanizmu komunističkog simuliranja stvarnosti, te da govoriti o jednoj znači govoriti o svima ostalima. [...] Po njegovom dubokom uvjerenju, rekao je, svi delovi su isti, i svi su, u vreme neposredno pre i odmah posle raspada, jednu simuliranu stvarnost samo zamenili drugom. [...] Odnosno, još direktnije, ono što je radila vlast u Hrvatskoj, bilo je isto ono, rekao je Daniel Atijas, što je radila i nova vlast u Srbiji (Albahari 2005b, 173–174).

Ovdje smo u (ne)prilici da riječi junaka Danijela Atijasa izjednačimo s riječima samog pisca Davida Albaharija. Povrh toga se moramo podsjetiti da su čak i Atijasove riječi prenesene „iz druge ruke“, preko ljubomornog pripovjedača, kanadskog slikara, čija perspektiva unosi ironičan, karikaturalni element u političko-ideološku analizu. No, u svakom slučaju možemo zaključiti da se na kraju romana prenosi fokus s pitanja hrvatske krivnje, na zajedničku krivnju obje države uključene u rat. Tu se opet postavlja pitanje o povezanosti položaja u literarnom polju i samih literarnih tekstova. Nacionalni pisci rijetko direktno napadaju zajednicu koja ih je ustoličila kao nacionalne pisce – ukoliko to učine, vrlo je moguće da neće više biti nacionalni pisci. Podsjetimo se Dubravke Ugrešić koja je također predstavljala situacije u dvjema državama, Hrvatskoj i Srbiji, kao zrcalni odsjaj jedne druge, s tom razlikom da je kretala od kritike vlastite države – za što je bila i primjereno kažnjena. „Njena“ zajednica ju je izbacila, razbaštinila i, između ostalog, Dubravka Ugrešić zato danas nema ulogu nacionalnog pisca. Također ne možemo mimo toga da je Dubravka Ugrešić nakon toga preuzela ulogu internacionalnog pisca, a upravo je takvo samokritiziranje vlastite države u međunarodnoj literarnoj zajednici na visokoj cijeni. Albahari je nacionalni pisac, zato je moguće da za razliku od Ugrešićke lakše progovora o krivnji drugoga – pa makar kroz nju posredno progovarao i o krivnji vlastite zajednice. Iako su na pisanje *Svetskog putnika* zasigurno utjecali i mnogi drugi elementi, moguće je postaviti pitanje o utjecaju pozicije svenacionalnog politički neutralnog autora. Konkretnije, ukoliko bi se Albahari usmjerio u

neposredno propitivanje sprske kolektivne odgovornosti, kao što je i krenuo s *Mrakom*, koji je, uzgred, manje poznat roman, moguće je zamisliti situaciju u kojoj on ne bi imao privilegiranu poziciju svenacionalnog pisca te bi ga čitao, priznavao i poznavao mnogo uži dio srske publike. Unutar „kulture ćutanja“, sigurno je lakše progovoriti o krivnji preko pitanja odgovornosti druge strane, nego preko direktnog zadiranja u traumatičnu točku vlastite odgovornosti. Albahari se tako opet profilira kao nesvrstan autor, koji pravim osjećajem za mjeru, te značenjskom i interpretacijskom potentnošću svojega teksta može zadovoljiti niz različitih interesnih društvenih skupina.

5.5. Odnos prema domu, odnos prema jeziku

“Zemun je postao mitsko mesto mog života i moje proze, i svaka mogućnost da se nađem u njemu, makar to bilo i u svetu snova, predstavlja divnu priliku da obnovim sebe u Zemunu i, naravno, Zemun u sebi (Albahari 2008a, 194).”

Jedna od ključnih točaka za Albaharijevo pozicioniranje je tematiziranje kolektivne odgovornosti o čemu smo pisali u prošlom poglavlju. No Albaharijeva pozicija nacionalnog pisca povezana je i s njegovim odnosom prema domu i tuđini, jeziku te kulturnom prevođenju. U ovom trenutku, nakon što smo predstavili načine profiliranja sva tri pisca nudi nam se mogućnost usporedbe tri različita oblikovanja koncepta doma, odnosno, egzila. Za početak predstaviti ćemo različite mogućnosti konceptualizacije doma u suvremenoj kulturi i nato se posvetiti pojedinačnim primjerima.

5.5.1. Teoretske refleksije doma: *Heim* i *Heimat*

Hobsbawm ukazuje na jednu od osnovnih razlika u shvaćanju doma koja se temelji na razlikovanju između privatne i intimne, odnosno, javne i kolektivne sfere. *Heim* je dom kao privatan prostor, to jest kuća, stan, soba, ulica ili četvrt koja pripada samo nama i našoj osobnoj povijesti. Za razliku od toga, *Heimat* je dom kao javni prostor koji ne pripada samo individuama već kolektivu. *Heimat*, odnosno, domovina postoji neovisno od pojedinca. Morley naglašava da su obje dimenzije, i individualna (*Heim*) i kolektivna (*Heimat*), povezane. Dom na razini mikro-struktura kao što su

domaćinstvo, obitelj i četvrt povezan je sa makro-razinom koja zahvaća pojmove kao što su nacija, zajednica i kulturni identitet. Domaćinstvo, lokalna zajednica ili nacija – sve su to prostori pripadanja unutar kojih se istovremeno odvijaju međuovisni procesi isključivanja (exclusion) i konstruiranja identiteta (Morley 2003, 25). Johansen upozorava na jezični paralelizam između zamišljanja nacije i doma: nacija se predstavlja kao proširena verzija obitelji i kruga prijatelja; nacionalni teritorij je dom, ljudi imaju zajedničke značajke, kao i članovi obitelji, a prošlost je nacije predstavljena kao naslijeđe zajedničkih praotaca (Johansen u Morley 2003, 31).

Razlika između kolektivnog i individualnog stečevina je modernosti, a modernost je donijela i druge konceptualne kategorije na kojima je utemeljeno naše razumijevanje doma i svijeta : privatno/javno, sveto/profano, ruralno/urbano, lokalno/globalno, tradicionalno/suvremeno itd. Kao što pokazuje Morley, dom je izuzetno široka kategorija kojoj možemo pristupiti kroz niz različitih perspektiva, od spolne i rodne, nacionalne, psihoanalitičke i filozofske, do perspektive razvoja mobilnosti i novih komunikacijskih tehnologija. Zanimljivo je pak to da se ne glede na disciplinu ili perspektivu proučavanja doma uvijek vraćamo istim pojmovima: privatnost, sigurnost, obitelj, intimnost, udobnost (comfort) i kontrola (Putnam u Morley 2003, 24).

Dom kao prostor odvajanja od drugih, prostor intime rezerviran za jednu obitelj relativno je nov kulturni proizvod (Morley 2003, 23) koji se konačno oblikovao u 19. stoljeću. Srednjovjekovni dom bio je slobodno prohodan prostor sličan svratištu ili pubu kroz kojeg su različitim poslom prolazile grupe različitih ljudi. Tek u sedamnaestom stoljeću poimanje se doma počelo razvijati na temelju razgraničenja između privatnog i javnog, rada i ne-rada, domaćih i stranaca (Kumar u Morley 2003, 21). Domaćnost (domesticity), privatnost, udobnost, koncept doma i obitelji, sve su to stečevine buržuskog doba, pokazuje Lukacs (Lukacs u Morley 2003, 23). Takva koncepcija doma povezana je i sa jasno dodijeljenim rodnim ulogama (usp. Morley 2003, 23). Navedene karakteristike rezoniraju i u filozofskom diskursu, pa filozofkinja Agnes Heller ovako definira dom: „Íci doma trebalo bi značiti: vratiti se na jasne pozicije koje poznajemo, na koje smo navikli,

gdje se osjećamo sigurnima i gdje se nalaze naši najintenzivniji emocionalni odnosi“ (Heller u Morley 2003, 24).²⁸⁴

Da je dom jedna od centralnih kategorija naše kulture očito je i iz toga da su građanska prava povezana s posjedovanjem doma. Kroz povijest su se prava vezivala za posjedovanje nekretnina, dok danas moramo imati stalnu adresu kako bismo bili priznati kao građani (Hebdige u Morley 2003, 26). Osoba bez stalnog prebivališta tako postaje sumnjiva, budući da je jedino čovjek s domom čovjek s pravima, građanin, dok je čovjek bez doma „čista antiteza buržajske doličnosti“ (Morley 2003, 34)²⁸⁵.

Kako razumjeti takav odnos prema domu, ako se nalazimo u modernom ili postmodernom dobu koje iznad svega cijeni fleksibilnost, fluktuaciju ili mobilnost? Jednostavno: da bi ljudi uopće mogli čeznuti za domom prvo moraju od njega otići. Masovne migracije omogućene su modernim tehnologijama, no upravo je ta novostečena moderna mobilnost podvučena obećanjem o mogućnosti povratka i stabilnosti (Morley 2003, 47). Papastergiadis upozorava na dvostrukost „modernog“ odnosa prema domu, koja temelji i na razlici između tradicionalista i modernista²⁸⁶: prvi imaju pozitivan odnos prema sjedilaštvu i domu, čvrstih pravila i autoritarnih figura, dok drugi pozitivno vrednuju mobilnost, racionalnost, napuštanje tradicije, otvorenost i preispitivanje fiksiranih pozicija. Problem je u tome, dodaje Papastergiadis, da je i ova moderna verzija „progonjena utvarama izgubljenog doma i stresom zbog života u neprestanom stanju beskućništva“ (Papastergiadis u Morley 2003, 42)²⁸⁷. Zato čak i izuzetno mobilne grupe ljudi imaju poseban odnos prema jednoj „svetoj“ ili centralnoj lokaciji od koje mjere i mapiraju svoje odlaske i premještanja (usp. Morley 2003, 40). O tome se možemo uvjeriti i kod Hemoni i Albaharija, koji mapiraju svoje odlaske i dolaske u odnosu na Sarajevo, odnosno, Zemun.

²⁸⁴ “Going home” should mean: returning to that firm position which we know, to which we are accustomed, where we feel safe and where our emotional relationships are at the most intense.

²⁸⁵ the very antithesis of bourgeois respectability

²⁸⁶ Ta je razlika već sama po sebi proizvod modernog doba.

²⁸⁷ modernity is haunted by the image of its lost home and by the stress of living in a permanent state of homelessness

5.5.2. Tri pisca, tri doma

Kakav odnos prema domu imaju tri različita autora? Dubravka Ugrešić odbacuje koncept doma, i to na nekoliko razina. Najprije se moramo zadržati na činjenici da države koju je doživljavala domovinom, više nema, te se ona zato ne može vratiti kući, jer bi taj povratak zahtijevao ne samo putovanje prostorom, već i vremenom. Umjesto Jugoslavije danas postoje nacionalne države, no one zanju ne predstavljaju dom. Ona kritizira državu koja je nastala na području njene nekadašnje domovine, negativno ocjenjuje njene vrijednosti te je odbija zvati domom ili domovinom. Ako do ijednog mjesta Dubravka Ugrešić izražava čežnju i piše sa osjećajem nostalgije, onda je to Jugoslavija, zemlja koje više nema. No nostalgija se ne proteže na Jugoslaviju kao državnu tvorevinu (*Heimat*), već na prostor osobne biografije i prošlosti, djetinjstva i lijepih uspomena – kraj u koji se u svakom slučaju ne može vratiti.

Jugoslavenski *Heim* pripada prošlosti. Što je sa sadašnjim domom kao osobnim prostorom kod Dubravke Ugrešić? Možemo se prisjetiti da je napisala nekoliko ljubaznih riječi o Amsterdamu, ali osim toga, ona do doma koji znači bilo kakvo vezivanje za zajednicu i prostor te sjedilački način života izražava negativan odnos. Prije svega zato jer taj sjedilački, privatni dom (*Heim*) povezuje s buržujskim vrijednostima kao što su sigurnost, stabilnost, „miran život“. A te karakteristike buržuskog doma i privatnosti Dubravka Ugrešić ne može odvojiti od njegovih nuspojava. Cijena sjedilačkog života je, prema Ugrešić, kolaboracija s kolektivom, konformizam, prilagođavanje većinskim pravilima i diktatu vladajućih. Pojam sjedilačkog doma tradicionalno se vezuje i za posebne ženske uloge, prije svega domaćice i majke. To je dodatni razlog za odbacivanje *Heima/Heimata* kod Dubravke Ugrešić koja svoj jedini „dom“ nalazi u vječnoj nestalnosti, mobilnosti, prostoru nepripadanja i samo-izgnanstva. Dom je tako kod Ugrešićke postala negativna kategorija, a na cijeni je vječno izgnanstvo i neukorijenjenost, što se opet poklapa s njenom ulogom internacionalne, nigdje-ukorijenjene, buntovne književnice.

Za razliku od nje i Hemon i Albahari zadržavaju tradicionalniji odnos: dom im predstavlja mjesto čežnje, a tuđina mjesto izgubljenosti ili mukotrpne integracije. Iako je konstrukcija doma kod Hemon i Albaharija različita, oba poznaju „svetu“ ili centralnu lokaciju od koje se mjere i mapiraju odlasci: Sarajevo i Zemun. Sarajevo je univerzalna mjerna jedinica kojom Hemon mjeri

vrijednost svih drugih gradova, pa i Chicaga kojeg zove drugim domom. Hemonov pojam doma je lokaliziran, bazira se na pripadanju gradu te naglašava da je to pripadanje aktivno, stvar neprestanog truda i zalaganja. Iako je Sarajevo za razliku od Chicaga idealizirano, dvodomnost je temeljeni Hemonov motiv, putem kojeg gradi poziciju autora-s-crticom, koji pripada dvama gradovima, državama, literaturama, zajednicama. Albahari je u svom poimanju doma usredotočen na Zemun. A njegov koncept doma ne zadržava se samo na jednom gradu već spaja privatnu i nacionalnu dimenziju, *Heim* i *Heimat*. Albaharijev dom je i srpski jezik, srpska kultura, srpska književnost, srpska etnička i državna zajednica – a sve to se slaže i s njegovom pozicijom nacionalnog pisca.

5.5.3. Tri puta o izboru jezika

Albahari se i kroz izbor jezika profilira kao srpski pisac. Zanimljivo je da je i Ugrešić zadržala materinji jezik, ali taj odabir ne predstavlja kao prijelomnu točku u svom opusu ili identifikacijsku. Jezik na kojem piše Ugrešić predstavlja kao stvar praktičnog izbora i ne kao odluku vezanu za izbor naslijeđa ili kulture. Ona je internacionalna spisateljica, spisateljica čiji se profil temelji na priči o rezanju svojih korijena, a ne njihovom očuvanju. Kod Albaharija stvari su ponešto drugačije. I on izbor jezika predstavlja kao rezultat praktičnih razloga: u njemu je stvorio svoj prepoznatljivi stil koji je vezan na različite karakteristike srpskog jezika (ritam, formu, rečeničnu konstrukciju). Promjenom jezika bi zato morao temeljito promijeniti i temeljene karakteristike svojeg pisanja (Albahari 2008a, 152). No, za Albaharija je izbor jezika ujedno i stvar izbora literature i kulture u čijem će se kontekstu *udomiti*, odnosno, stvar zadržavanja identiteta. U esejima se usredotočuje na probleme dijaspora te osjećaje nepripadanja, gubitka, izmještenosti i nesnalaženja. Prema Albahariju dijaspora mora očuvati što čvršću vezu sa svojim „izvorom“, pri čemu je „jezik [...] glavno sredstvo za održavanje njene čvrstine“ (Albahari 2008a, 46–47). Jezik se pojavljuje kao način da se održi veza sa nekadašnjim „ja“ te stvori osjećaj kontinuiteta s onim što smo bili „nekad i tamo“ i s onim što smo „ovdje i sada“.

Jezik i djeca su jedna od najbolnijih točaka u Albaharijevim raspravama o održanju identiteta. U nekoliko eseja on postavlja pitanje očuvanja srpskog jezika te mogućeg prenošenja na potomke. S jedne strane visoko vrednuje održavanje veze s materinjim jezikom i obrazovanje potomaka na

tom jeziku: „Važno [je] da ljudi koji žive u rasejanju očuvaju što čvršću vezu sa tim izvorom, a jezik je glavno sredstvo za održavanje njene čvrstine. [...] Ukratko, kada znanje jezika opada, niti između zajednice u rasejanju i domovine sve više se tanje, i na kraju, potpuno se ukidaju“ (Albahari 2008a, 46–47). S druge strane, posve je svjestan da se jezik gubi u trećoj generaciji te da se već druga generacija puno ugodnije osjeća u jeziku većinske zajednice, nego u jeziku svojih roditelja. U priči Učenje ćirilice, kao u nekoliko eseja, jasno je naglašeno da djeca imigranata međusobno pričaju engleski. Učitelj u *Učenju ćirilice* uzalud se trudi da ih motivira, a između njega i djece zijeve generacijski i kulturni jaz nerazumijevanja. Borbu za očuvanjem jezika Albahari osuđuje na propast, iako je istovremeno smatra nužnom i neizbježnom: „Nema, naravno, ničeg lošeg u toj borbi. Jezik je naš ceo život, jezik je ono što smo i ukoliko ostanemo bez njega, ostajemo doista bez sebe. [...] Jezik je, dakle, trajanje, dokaz o kontinuitetu naših života i upravo zato useljenik nastoji svim silama da ga sačuva (Albahari 2008a, 22–23). Borba za jezik je tako poput borbe s vjetrenjačama: uzaludan, ali plemenit posao.

I Hemon se usredotočuje na imigrantske borbe sa stranim jezikom, frustraciju zbog boravka u jeziku kojim se nije potpuno ovladalo, no kod njega prelazak na novi jezik kao takav nikada nije pitanje. Izbor stranog jezika kod Hemonu se prikazuje kao jedini izbor, kako u njegovim esejima i pričama, tako i u osobnoj biografiji. Kroz medije se redovno ponavlja njegova osobna priča o teškom i mukotrpnom učenju engleskog jezika, o prolasku kroz brojne nedaće da bi se na kraju majstorski ovladalo jezikom i bilo nagrađen za svoj trud. Kod Hemonu je ovladavanje jezika, kao i stvaranje doma, nikad završen proces, ali i proces koji donosi postepen napredak i olakšanje mučne imigrantske situacije. Hemonovi junaci kroz Hemonov opus polako doživljavaju transformaciju: dok su na početku opusa izgubljeni i izmješteni, u kasnijim djelima njihov je život lakši, integrirani su i postali su dio nove zajednice. Osim toga Hemon u stilu svoje dvodomnosti često puta naglašava da je isti broj riječi ispisao na engleskom i na bosanskom. Upravo suprotno, problem s jezikom i komunikacijom kod Albaharija ne postaje podnošljiviji, a jezik može postati uzrok sloma ili tragične, nerazrješive situacije.

5.5.4. Jezična i kulturna (ne)prevodivost kod Albaharija

Jedna od priča u kojoj jezik, komunikacija i izmještenost igraju centralnu ulogu je *Drugi jezik* (Albahari 2003). U njoj glavni junak Zoran odbacuje komunikaciju i s bivšim zemljacima, i s Kanađanima. Zoran je dvojni Drugi, koji je već i prije dolaska u Kanadu odigrao ulogu stranca i to kao izbjeglica iz Banja Luke u Beogradu. Tamo se kao Drugi opet razotkrivao jezikom, odnosno, „mekoćom bosanskog izgovora“ (Albahari 2003, 130). Beograđani se zato „nisu ustručavali da iskoriste svaku priliku da mu naglase da je stranac“ (ibid). Jezik se tu pokazuje kao ključan za sporazumijevanje, pripadanje, integraciju. Zoran ne želi komunicirati s onima s kojima dijeli zajednički jezik, budući da ta komunikacija može postati izvor nerazumijevanja zbog ratom promijenjenih osjećaja pripadnosti i identiteta. To je ocrtno u emocionalno iscrpljujućoj sceni u kojoj se Zoran nalazi u liftu s dječacima koji jedan drugome psuju „majku ustašku“ te tako iskazuju nacionalnu netrpeljivost koju Zoran više ne može podnositi pa skoro gubi prisebnost i rukama prekriva uši. S druge strane Zoran ne može komunicirati niti s novim sugrađanima, iako bi to želio, budući da se na engleskom izuzetno nelagodno osjeća. Uz to je svjestan da njegov problem s engleskim ne potiče iz njegovog (ne)znanja, već iz „osećanja nesigurnosti, izmještenosti i izopštenosti“ (Albahari 2003, 138).

Zoran, za razliku od drugih Albaharijevih dijasporaca, u Calgaryju želi pronaći novi dom te započinje proces prisvajanja grada koji je u mnogočemu sličan Hemonovom odnosu prema udomaćivanju grada:

Novo je brzo postajalo staro, neobično je gubilo koprenu tajanstvenosti; prostor je dobivao koordinate na koje je s pouzdanjem mogao računati. Iako je sve to još uvek gledao pomalo sa strane, i iako je verovao da će zauvek ostati stranac, Zoran je također sve češće hvatao sebe kako o Kalgariju govori kao o svom gradu. [...] Nema povratka kući, to je tačno, ali zato ne postoji prepreka da se, ukoliko je stari dom nedostupan, podigne novi. Kada se iskopaju temelji, zidovi se sami dižu (Albahari 2003, 136).

Ne bi li poboljšao svoj jezik Zoran upisuje tečaj engleskog jezika. Tempo svakodnevnih predavanja oblikuje njegov usamljeni život, daje smisao njegovoj bezobličnoj svakodnevici. Zoran razvija posebnu sklonost prema učiteljici Sindi, koja se nato razvija u opsjednutost: uhodi

je, promatra u trgovinama i knjižarama, prati dok ide u posjete prijateljima, odlazi u restorane u kojima je jela i naručuje istu hranu ... Zoran tako dobiva fiktivnog partnera te mogućnost da sudjeluje u nečijem životu, koji možda nije strašno uzbudljiv, ali se zato sastoji od različitih svakodnevnih rituala (posjeti prijateljima, kupovina...) koji povezuju članove neke zajednice. Preko Sindi Zoran živi životom onoga što se trudio, ali nije uspio postati – prosječni Kanađanin. Pred kraj priče, taman prije nego što će završiti tečaj, junak provaljuje u Sindin stan, ulazi u ormar i skriva se. U zadnjoj ga sceni nalazimo spremnog da iskoči van i „iznenadi“ Sindi. Ta je scena povezana sa binarnim parom *heimlich/unheimlich*: Zoran, utjelovljenje drugosti, tuđosti, iskočit će iz ormara s odjećom, iz najintimnijeg kućnog prostora, i vjerojatno na smrt šokirati jadnu učiteljicu. Zanimljiva je i simbolika izraza „izaći iz ormara“ (to come out of closet) koji na engleskom jeziku znači razotkriti pravi identitet.²⁸⁸ U ovom slučaju Zoranov je identitet sveden na drugost, zastrašujuću i nerazumljivu nepoznatost, stranost. Kraj priče ne daje nikakvu nadu u bilo komunikacijski ili integracijski napredak, već dodatno podcrtava Zoranovu drugost, neuklapanje i ogroman komunikacijski zid.

Dok Hemon i Ugrešić neprestano prevode kulturne fenomene iz jednog konteksta u drugi, kod Albaharija se događa upravo suprotan proces. Ne samo da ne prevodi srpski kontekst za stranog čitatelja, on naglašava da određene stvari, odnosno, određeni doživljaji postoje samo u jeziku, te ih se ne može rekreirati u novom jeziku i novoj stvarnosti. To je ilustrirano tragikomičnim razgovorom između junaka i njegove žene koja pokušava pronaći engleski naziv za gibanicu:

Nije znala kako se kaže „gibanica“ na engleskom, na šta sam joj rekao da, kad bi na engleskom postojala reč za gibanicu, onda to ne bi bio engleski jezik, te da je stoga najbolje da se ne trudi oko prevoda, i nipošto da ne prevodi reč „gibanica“ kao „pita sa sirom“. Ona me je ljutito pogledala i rekla da je sir sir, na šta sam joj ja besno odvratio da sir nije sir, kao što Saskatun nije isto što i Odžaci, i da je najbolje da se manemo ćorava posla, jer inače može svašta da se desi (Albahari 2007, 194).

Jezik označava zauvijek izgubljeni kontekst, prostor i vrijeme (Odžaci) u kojem sir nije samo sir (kao u Saskatunu) već – gibanica. U ovom slučaju Albahari zastupa kulturnu neprevodivost, no

²⁸⁸ Izraz se prvenstveno upotrebljava za razotkrivanje identiteta LGBTQ osoba, ali može se upotrijebiti i za razotkrivanja uvjerenja, pripadnosti ili bilo kojeg identiteta kojeg je neka osoba skrivala.

isto se pitanje na kompleksniji način postavlja i kroz iseljeničke romane *Snežni čovek*, *Mamac* i *Svetski putnik* u kojima se susreću junak iz Srbije i junak iz Kanade. Kulturna (ne)prevodivost postavlja se kao osnova (ne)sporazumijevanja, odnosno, nemogućnosti uspostavljanja komunikacije.

Damjana Mraović na temelju romana *Mamac* i *Snežni čoveke* zaključuje da Albahari ponekad pojednostavljuje odnose između Istoka i Zapada te komunikaciju između pripadnika različitih kultura osuđuje na neuspjeh, budući da ne mogu nadići uzajamne stereotipe o proračunatom Zapadu i divljem Balkanu (Mraović 2006, 7). To svakako objašnjava (ne)razumijevanje između profesora i pripovjedača u *Snežnom čoveku*, ali ne i odnos među likovima u drugim romanima. U *Snežnom čoveku* Albahari karikira Zapadne stereotipe i akademski diskurs kroz lik profesora koji s pozicije vrhovnog autoriteta, brzo i nepromišljeno, izražava mnoge balkanističke stereotipe, nije sposoban razmišljati izvan njih te vlastite vrijednosti predstavlja kao univerzalne:

Zatvorio sam slavinu i setio se kako je profesor političkih nauka samo odmahnuo rukom kada je sitna žena, crne kose, profesor sociologije, rekla: „Možda se sve moglo izbeći“, premda je to zvučalo kao pitanje, ne kao tvrdnja, na koje sam istog časa hteo da odgovorim. „Naravno da se moglo izbeći“, hteo sam da kažem, ali onda je profesor političkih nauka odmahnuo rukom i izbrisao moje reči još pre nego što sam uspeo da ih izgovorim. On je bio profesor, on je znao, on je poticao iz hrama nauke, on je jedini imao slobodan pristup u tajnu odaju iza oltara saznanja (Albahari 2009, 18).

Odnosi među Kanadanima i Srbima nijansirani su u romanima *Mamac* i *Svetski putnik*. Pripovjedač u *Mamcu* pokušava ispričati majčinu priču kanadskom prijatelju Donaldu, piscu, te od njega traži literarne savjete pri čemu nastaje niz nesporazuma i malih okršaja povezanih s različitim kulturnim shvaćanjima i vrijednostima. Donald cijeni jasnost, preciznost i pragmatičnost, a pripovjedač je reflektivan, melanholičan i dvosmislen. Pripovjedač je zagledan u prošlost, Donald u budućnost. Donald je „zaštićen paravanom svoje kanadske ljubaznosti“ (Albahari 2005a, 53), pripovjedač ga pokušava razljutiti jer mu to daje osjećaj da je „okružen ljudima koji ipak osjećaju“ (Albahari 2005a, 62). Pripovjedač govori u ime kolektiva, Donald u svoje individualno ime. Donald je usmjeren ka istraživanju neposredne, opipljive materijalne

stvarnosti, dok pripovjedač umjesto stvarnosti posvuda vidi simbole.: „Vi, Evropljani, rekao bi, uvek mislite da je život nešto više od onoga što se vidi, da iza svakog ogledala postoji paralelni svet. Ne, uzvratio bih, mi samo verujemo da nije svaka površina prozirna i da nekada mora da se zaviri iza nje da bi se saznalo što počiva u dubini“ (Albahari 2005a, 65).

Pripovjedač i Donald karikirani su predstavnici evropsko-američkih stereotipa, a njihovi susreti opisani su s humorističkim pretjerivanjem. Iako se oboje na prvi pogled razlikuju, istovremeno su vrlo slični: oboje se ponašaju kao zajapureni mladci koja ne priznaju kompleksnost tuđe kulture, uzajamno se provociraju i projiciraju svoje stereotipe na drugoga, vrijeđaju se, ne priznaju mogućnost da nisu pravu, i još više od toga imaju želju da to drugom dokažu. Pripovjedač u više navrata izražava želju da izudara ili raspali Donalda, a čini se da Donald ima slične osjećaje: „Da je držao pivsku flašu u ruci, verovatno bi me udario, ali ovako, sa šoljicom za espresso stisnutom između palca i kažiprsta, taj potez nije mu se, uveren sam, činio privlačnim“ (Albahari 2005a, 80). Njihov je odnos tragikomičan – ne razumiju se, svađaju, ali i uzajamno nadopunjuju. Odnosno, iako utjelovljuju stereotipe svojih kultura, njihov je odnos nijansiraniiji, nego se to čini na prvi pogled.

Tragičniji je međukulturni trokut u *Svetskom putniku*. Pripovjedač, kanadski slikar, očaran je srpskim piscem Danielom Atijasom. Shvaća ga kao srodnu dušu koja možda dolazi s drugog kontinenta, ali dijeli isto razumijevanje svijeta i senzibilnost. Iako pripovjedač i Atijas uspostavljaju vezu, ona blijedi u trenutku kada Atijas, Srbin, sreće unuka Ivana Matulića, kanadskog Hrvata, te između njih odmah nastaje velika bliskost. Povezuje ih zajednički kontekst: i Srbin i Hrvat traumatizirani su ratom i poviješću. Iako je Kanadanin istinski zainteresiran za događanja u Atijasovoj domovini ne može pohvatati sva značenja koja Srbin i Hrvat razmjenjuju jednim pogledom: „Uprkos svim mojim nastojanjima da detalje te priče što pažljivije pratim, uprkos satima i satima koje smo proveli zajedno, trezni i pijani, i dalje su mi izmicala značenja koja su njih dvojica, katkad i bez reči, mogli savršeno dobro da prate“ (Albahari 2005b, 177). Ne radi se samo o poznavanju povijesti i rata, već o kulturnoj intimnosti, kako bi rekao Herzfeld, o mogućnosti da se pripadnici istog kulturnog koda međusobno prepoznaju i razumiju u pola riječi (Herzfeld 2004). Kulturna intimnost je sve ono znanje i zajednički imaginarij zbog kojeg se

„domaći“ odmah međusobno prepoznaju: to su kodovi, navike, nepisana pravila, predrasude i (auto)stereotopi, fraze, retorika svakodnevnog društvenog života, mitovi, opća mjesta. To znanje omogućuje brzo razumijevanje i najfinijih semiotičkih nijansi, aluzija i insinuacija, prešućenog i izrečenog između redaka, svega što stranac ne zamjećuje, odnosno, nikada nije siguran je li pravilno dekodirao.

Po Albahariju je to krajnja točka razlike: Kanađanin nikako ne može doprijeti do Srbina na isti način na koji to može Hrvat i to upravo zbog toga što oboje dijele prostor zajedničke kulturne intime. Zanimljivo je da se u određenim situacijama, iako do njih rjeđe dolazi, međusobno identificiraju i unuk Ivana Matulića i pripovjedač, kao dva Kanađanina koja Srbinu objašnjavaju svoje društvo. „Daniel Atijas je pomenuo multikulturalizam i započeo jednu dugu rečenicu, ali unuk Ivana Matulića i ja smo ga gotovo istovremeno prekinuli, tvrdeći da to o čemu govorimo, odnosno, o čemu je unuk govorio, nema veze s multikulturalizmom. [...] Daniel Atijas se zagledao prvo u njega, potom u mene, i upitao zašto smo se tako složno obrušili na njega“ (Albahari 2005b, 67). Odnos između triju likova tako nastaje na kompleksnoj strukturi mogućih povezivanja, ovisnih od specifične situacije i konteksta. Junake povezuje ista kulturna identifikacija (Danijel Atijas i unuk kao Postjugoslaveni, pripovjedač i unuk kao Kanađani), slični karakteri (Kanađanin i Atijas kao melanholici, estetičari), ideološke (Kanađanin i unuk kao kritičari multikulturalizma), profesionalne (Atijas i Kanađanin kao umjetnici) i tako dalje. U svakom se slučaju aktiviraju druge dimenzije identiteta, odnosno, druge mogućnosti identifikacije. Takav trokutni portret ne temelji na binarnim opozicijama ili stereotipovima, već upravo suprotno, dopušta istovremeno okupljanje različitih identiteta i povezivanje na različitim osnovama.

5.5.5. Mesto koje nije dom

Dinamika različitih identifikacijskih trenutaka opisuje i Albaharijev odnosa prema Kanadi. No, usprkos tim dinamičkim momentima u Albaharijevom odnosu, za razliku od Hemonovog, prevladava moment kada odlazak iz domovine predstavlja samo i isključivo gubitak. I Hemon i Albahari čeznu za starim krajem, a kategorije doma i tuđine predstavljaju se kao dinamičke kategorije: nekada se pisci priklanjaju starom domu, drugi put kritiziraju vlastitu nostalgiju, treći put ističu pozitivne karakteristike nove domovine, iz četvrtog se pokušaja opet vraćaju na početak,

čeznuto i zaključujući da je možda ipak bilo bolje u staroj zemlji. Albahari u eseju *Život u Kanadi* izmjenjuje sva četiri stava. Najprije predstavlja uobičajeni dijasporski mit da se nekada, u staroj zemlji bolje živjelo. Nato dekonstruira te mitove i upozorava na činjenicu da se domovina povezuje sa sjećanjima na vlastitu mladost i prošli državni sistem, koji su oboje u međuvremenu nestali. Analizira dijasporske mitove i objašnjava ih pokušajem da „bismo olakšali svoj useljenički status i ublažili nemilosrdnu guju nostalgije, mi neprekidno proizvodimo male i, katkad, velike laži o onome što smo ostavili“ (Albahari 2008a, 76) te trezveno zaključuje da „nema neke velike razlike između života ovde i života tamo“ (Albahari 2008a, 77). No, nakon što je odbacio nostalgiju i prihvatio novi dom, u zadnjoj se sceni opet vraća na početak i čeznuto gleda unazad. Opisuje skupinu zemunskih prijatelja s kojima raspravlja o životu u Srbiji i Kanadi – iako se svi se žale, Albahari primjećuje da njegovi srpski prijatelji, odreda uspješni i zaposleni ljudi, imaju vremena da usred dana sjede u kafani. To bi, bar nekima, potvrdilo da se ipak bolje živi u starom dom, kaže Albahari, te zaključuje Kunderinim riječima da je život uvijek negdje drugdje.

Napuštanje domovine kao gubitak opisuje se u eseju *Pisma iz Kalgarija*: „Onaj ko meša jezike, taj zapravo meša svetove, i tako ostaje bez oba sveta. Umesto da čvrsto stane sa oba stopala na jedan od dva oslonca, on ostaje raskrečen sve dok ne izgubi ravnotežu i potone u prazninu koja zjapi između njih“ (Albahari 2008a, 39). Albahari je svjestan vlastite sentimentalnosti pa u spomenutom eseju ubacuje sporedni lik svoje žene koja napola ironično komentira njegovo pisanje. Ipak, i usprkos samoironičnim dijalozima esej završava u dramatičnim tonovima s usporedbom imigranata i Dorothy iz Čarobnjaka iz Oza: „Razlika između nje i nas je u tome što mi nismo zaspali i, prema tome, ne možemo ni da se probudimo. I kao što ostajemo u raskoraku između jezika, tako ostajemo u procepu između snova i jave. U svetu koji nije ni crno-beo ni u koloru, već obojen jednoličnom bojom sivila. A dom koji je siv sasvim sigurno nije dom“ (Albahari 2008a, 39). Na kraju eseja imigranti tako ostaju bez mogućnosti ustaljivanja, u situaciji koja osiromašuje, a ne obogaćuje njihov bezdomni život.

Za razliku od Hemonovih junaka koje nalazimo u različitim stadijima integracijskog procesa, Albaharijevi iseljenički junaci češće su zarobljeni u trenutku nepomičnosti, u situaciji koja ne daje slutiti da će njihovo stanje postati lakše ili izdržljivije. Dva Albaharijeva junaka, suočena s

nemogućnošću da pronađu dom u novoj sredini, a izgubili su ga u staroj, nestaju u snijegu. I jedan i drugi junak se nakon niza neuspješnih pokušaja prilagodbe, uspostavljanja komunikacije s Kanađanima i nadilaženja vlastite traume odlučuju na kapitulaciju. Junak romana *Snežni čovek* izlazi iz kuće, slijedi tajnovitog zeca u šumu, ubire i jede tajnovite bobice s grma, te nakon što stigne do kraja puta, predaje se prirodi i nestaje u snijegu. Junak priče *Pod Svetlošću srebrnog meseca* otvara prozore i pušta snijegu da ga prekrije. U zadnjoj sceni sjedi zatvorenih očiju, ispruženih ruku kojima ne može napipati stolicu, slijep i bez oslonca: „Pružio sam i drugu ruku, ponovo bez uspeha, i sedeo sam tako, kao slepac, dok je glas iz beline izvikivao reči na raznim jezicima, od kojih nijedan nije bio moj“ (Albahari 2012a, 71).²⁸⁹

Priču *Pod svetlošću srebrnog meseca* (Albahari 2012a) otvara rečenicom: „Zovem se Adam i ne znam zašto sam ovde“. Junak koji nosi ime prvog čovjeka nije određen specifičnom kulturom ili geografsko-povijesnim detaljima, već univerzalnom situacijom izmještenosti, odlaska od doma i dolaska u nepoznatu, stranu stvarnost. Adam je, kao i Albahari, odabrao ulogu nesvrstanog: „Život se pretvorio u robnu kuću u kojoj su bile izložene sve moguće varijante prošlosti. Neke su bile lepo upakovane, druge grube i rapave, ali svako je morao da kupi jednu od njih. Onaj ko se, poput mene, odlučio da samo prođe kroz prodavnicu i izađe s druge strane bez ikakve kese u rukama, ostajao je, polako ali sigurno, sasvim usamljen [...]“ (Albahari 2012a, 67). Dolaskom u novu državu prisjeća se majčinog savjeta o tome kako neko „mjesto“ učiniti „domom“: „Kupiš biljku u saksiji, i pokušaš da je održiš na životu. Ako uspeš možeš da kupiš i mačku. Ako ne uspeš, nema tog nameštaja i ognjišta koji će ti stvarno zagrejati dušu“ (Albahari 2012a, 69). Cvijet je živo biće korijenjem vezano za prostor na kojem raste, pa se povlači značenjska veza s junakovim

²⁸⁹ Snijeg u ovom slučaju ima višestruku simboliku. Vizualno, to je trenutak zakrivanja stvarnosti, izjednačavanja razlike koja ju oblikuje. Objekti se ne mogu više jasno razaznati, pod snijegom svakidašnji objekti dobivaju nejasan, novi oblik, a krajolik postaje poput neke druge realnosti. Kao takav, snijeg simbolizira napuštanje „ovdje i sada“ – stvarnosti koju napuštaju junaci. Ako nastavimo promišljanje o tome kako snijeg mijenja vizualni izgled pokrajine, možemo primijetiti da zakriva i orijentacijske točke u nekom prostoru. Takav, kao zameten snijegom, je i prostor u kojem se nalaze imigranti: stvari su neprepoznatljive, pokrajina izgleda homogena, a imigrant teško razaznaje različite znakove i značenja koja su na prvi pogled jasna insajderu. Najzad, snijeg je i neka vrst zaštitnog znak Kanade, zemlje na sjeveru koja se u popularnoj imaginaciji poistovjećuje sa zimom, hladnoćom, gomilama snijega. Ako je snijeg svojevrsna metonimija za Kanadu, mogli bismo reći da junaka ubija njegova nova domovina, odnosno, nemogućnost da u novoj zemlji pronađe dom(ovinu).

korijenima. Kupljena ciklama tako postaje alegorija mogućeg suživljavanja s novom zemljom. Usprkos prvim pozitivnim pokazateljima ciklama na kraju umire, što postaje krajnji dokaz da ovo mjesto nije dom.

Dok Hemonovi izgubljeni imigranti ipak nekako „guraju dalje“, Albaharijevi su junaci često puta „ljudi na rubu“; na kraju priče na nama je da odlučimo jesu li i kako sa tog ruba skočili. Zoran iz *Drugog jezika* pretvara se u utjelovljenje stranosti, tuđosti, *unheimliche* kanadske kulture. Junak u priči *Lice* također gubi „realne“ i „racionalne“ okvire stvarnosti: kucka po radijatorima, u iluziji da tako komunicira s nekim nevoljnikom u zgradi kojeg će moći spasiti i tako oprati optužbe da se kukavički iselio iz države za vrijeme rata (Albahari 2007)²⁹⁰. U realistički ispričanoj *Ludoj zemlji* (Albahari 2007) susrećemo Svetu i Smilju, izolirane od ostatka kanadskog društva. Boluju za domom, a Sveta doživljava napade panike i povraćanja koje skriva od Smilje. Njihov je život u Kanadi besmislen, a na kraju priče nalazimo ih tamo gdje smo ih i našli, nisu napravili ni koraka prema dubljoj integraciji, komunikaciji, razumijevanju sebe i svojih sugrađana. Tako se opet ponavlja refren: ovo mjesto nije dom.

Ako Hemon piše o dugotrajnom procesu snalaženja i integracije u novu domovinu te posljedičnim identitetskim mijenama, Albaharijevih junaci ne pomjeraju se sa svojih početnih pozicija. Dok Chicago postaje integralni dio Hemonove proze, Calgary ili Kanada ne igraju presudnu ulogu u Albaharijevom opusu.²⁹¹ To je također rezultat i jednostavne činjenice da cijeli Hemonov opus povezuje dva konteksta, dvije domovine, dvije referencijske točke. No, kod Albaharija je suprotno. Nakon tzv. „iseljeničkog ciklusa“ (*Snežnog čoveka*, *Mamca*, *Svetskog putnika*, *Mraka* te djelomično zbirki *Drugi jezik* i *Senke*) Kanada nestaje iz Albaharijevog pripovjednog svijeta. Albahari se imaginacijski govoreći vraća u Srbiju te tamo i ostaje. Njegova buduća djela pisana su

²⁹⁰ U zadnjoj sceni junak više ne čuje zvukove iz radijatorskih cijevi, koje se nalaze u kćerinoj sobi, gubi kontrolu i iz sve snage kuca žlicom po radijatoru. Kćerka vrišti, žena upada u sobu te ga zgranuto pita što će mu žlica. Junak pogleda u žlicu, ugleda lice koje ne prepoznaje te završava riječima: „Zato ovu priču ponovo pričam: možda ću se jednom setiti ko je to doista bio“ (Albahari 2007, 89).

²⁹¹ Ako u nekoliko slučajeva Albahari prisvaja kanadski prostor kao svoj, onda se to odnosi na gorski lanac Stjenovite planine. U esejima mu je posvetio nekoliko poetičnih rečenica, pod Stjenovitim planinama, u gradu Banfu se odigrava *Svetski putnik*. U eseju „Kapućino u Beogradu“ (Albahari 2008a) Albahari iz Beograda piše o povratku u Kanadu kao o povratku doma. To dokazuje fluidnost kategorija kao što su dom i tuđina, no to je vrlo rijedak primjer na kojeg nećemo često naletjeti u Albaharijevom opusu.

kao da iz Srbije nije ni otišao te ne daju naslutiti da ih je napisao iseljeni autor koji živi u Kanadi. Zanimaju ga problemi srpske zajednice, srpski kontekst, povijest i sadašnjost, upotrebljava referencije poznate srpskoj kulturi, izraze, jezik, fraze. On ne prevodi drugima, ne prilagođava se i ne objašnjava. Albahari je donio svoju odluku – on je srpski nacionalni pisac i tako i piše, gdje god se nalazio.

6. ZAKLJUČAK

U ovom radu razmatrala sam rad tri pisca koja su napustila bivšu Jugoslaviju tijekom rata u devedesetim godinama, Dubravke Ugrešić, Aleksandra Hemon i Davida Albaharija. Usprkos zajedničkom kontekstu i sličnim okolnostima u kojima su se nalazili, nakon odlaska iz Jugoslavije ostvarili su različite profesionalne karijere i literarne opuse. Razlike i posebnosti troje autora promatrala sam iz perspektive literarnog polja. Svako polje nameće svoja pravila i pozicije koje pisci mogu zauzeti. Zato sam svakog od navedenih pisaca promatrala samo unutar polja u kojem djeluje, a prvenstveno me zanimalo kako se pisci pozicioniraju pomoću svojih autorskih radova i drugih ne-literarnih strategija te kako kreativno odgovaraju na pravila koje polje postavlja.

Hemon, Ugrešić i Albahari predstavljaju tri različita načina pozicioniranja koja se nude piscima koji fizički napuste „domovinu“: mogu ući na internacionalno tržište (Dubravka Ugrešić), mogu se integrirati unutar novog literarnog polja i nove zajednice u kojoj borave (Aleksandar Hemon) ili se mogu i dalje obraćati prvoj literarnoj domovini, koju su fizički napustili (David Albahari). To je naravno tek shematski prikaz, a svaki od tih izbora određen je specifičnim povijesnim, geopolitičkim i geografskim uvjetima. Primjerice, integracija u literarno polje nove domovine posve je drugačija ako su vaša nova domovina Sjedinjene Američke Države, ili pak Gruzija, Južnoafrička republika, Hrvatska ili koja druga regija na rubu svjetskog literarnog centra.

Pitanje koje je vodilo ovaj rad je kako objasniti razlike među autorima, kao i individualne transformacije, promjene pozicija i pomake unutar polja. Perspektiva literarnog polja razotkriva da su promjene autorskih pozicija uvjetovane promjenama strukture polja unutar koje se autori nalaze. Literarno polje ujedno je prostor simboličke ekonomije, što znači da djeluje na principu natjecanja za pridobivanje simboličkog kapitala. Iz perspektive simboličke ekonomije autori izabiru one pozicije koje donose najveću količinu simboličkog kapitala, ugleda i priznanja. Ukoliko se mijenja polje, mijenjaju se i pozicije, a autorski izbori pokazuju se kao izbori onih pozicija koje su u danim uvjetima „najisplativije“.

Dubravka Ugrešić izgubila je svoju prestižnu poziciju nestankom jugoslavenskog literarnog polja. Istovremeno ju je zbog njene društveno-političke aktivnosti odbacilo novostvoreno hrvatsko literarno polje. Najlogičniji i najprofitabilniji izbor je ulazak na veće i dominantnije internacionalno polje na kojem joj se zbog spomenutog političkog angažmana ponudila pozicija političkog disidenta. No, prelazak na internacionalno literarno polje uvjetovao je i određene promjene u autoričinom stvaralaštvu. Kako na primjer objasniti da je u jugoslavenskom polju autorica pisala prozu, dok se na internacionalnom posvetila esejima? Postoji niz razloga kojima možemo objasniti taj žanrovski prijelaz, no perspektiva literarnog polja razotkriva da politički i kulturološki eseji odgovaraju pozicijama disidenta i kulturnog brokera koje je zauzela na internacionalnom polju. Mijenja se i autoričin odnos prema „autonomnoj“ i popularnoj kulturi. Kako objasniti da smo od autorice koja je slobodno posezala za popkulturom dobili autoricu koja popularno odbacuje i nastupa s elitističke pozicije? I to možemo objasniti strukturnim razlikama na literarnom polju. U jugoslavenskom polju koje je poštovalo tradicionalnu hijerarhiju između „visokog“ i „niskog“ autorica se mogla poigrati s popularnim bez straha da će njena elitna pozicija biti ugrožena. U internacionalnom *middlebrow* polju, koje ne poštuje tradicionalnu hijerarhiju, autorica mijenja odnos prema popularnome te se pozicionira kao braniteljica i predstavница visoke kulture, koja je ključna za njeno stvaralaštvo.

Iz iste perspektive pristupili smo i Hemonu. Budući da mladi Hemon nije bio ni ugledan ni proganjan, odlaskom iz Jugoslavije nije mogao zauzeti poziciju disidenta. Istovremeno njegovo se domaće polje urušilo. Najprofitabilniji izbor bio je zato pozicioniranje unutar novog polja, utoliko više ako se radi o utjecajnom američkom polju. Iz iste perspektive se i izbor engleskog jezika pokazuje kao najisplativiji i najlogičniji potez. Hemon je zauzeo pozicije imigranta i izbjeglice kojima se mogla prilagoditi njegova osobna biografija, i to na način koji je nalagalo polje, kroz narativ traume i žrtve. U poglavlju o Hemonu pokazali smo koliko elemenata ostaje zakrivenih ako ga ne promatramo u kontekstu američkog polja: komunikacija s američkim imigrantskim narativom i dominantnim kulturnim kodovima, a zatim i Hemonova evolucija i neprestano repozicioniranje unutar američkog polja. Ako je u prvoj fazi stvaralaštva nastupao s pozicija imigranta i izbjeglice, u *Projektu Lazarus* nastupa s pozicije Amerikanca-Bosanca, američkog pisca i državljanina. U trenutku završavanja ovog doktorskog rada izašao je Hemonov roman *Zombie Wars* koji najavljuje novi pomak. Po prvi puta u glavnoj ulozi nije Bosanac-Amerikanac,

već Amerikanac, a roman se još više „ukopava“ u američki kontekst, referira na američku politiku i rat protiv terorizma, te oslanja na popularne žanrove i scenarijski diskurs koji su tipični za američku popkulturu.

Za razliku od Hemon i Ugrešić kojima se kao najlogičniji izbor nudilo pozicioniranje unutar novog polja, situacija Davida Albaharija bila je drugačija. Albahari je bio izuzetno priznat, kulturni svejugoslavenski autor kojeg su cijenili u svim federativnim državama. Za razliku od Dubravke Ugrešić nije se zamjerio novim društvenim strukturama, budući da je izbjegao političko izjašnjavanje, a samim odlaskom iz države dodatno se povukao iz javnog života određenog aktualno-političkim pitanjima. Dolaskom u Kanadu Albahari se našao pred izborom: da je počeo pripovijedati priču patnje i progona te kritizirati državu iz koje je izbjegao, možda bi mogao zauzeti poziciju političkog disidenta. Možda bi njegova literarna sudbina mogla biti posve drugačija. No, da je izabrao ulazak na internacionalno, kanadsko ili američko polje morao bi se prilagoditi *middlebrow* strukturi polja i promijeniti svoj hermetički stil karakterističan za koncepciju autonomne književnosti. Isplativost prelaska u drugo polje u ovom je slučaju upitna. Pokušaj osvajanja novog polja – i gubitak starog u kojem je dobro pozicioniran, bio bi riskantan, a uz to bi i zahtijevao i ogromno odricanje u smislu promjenu autorske poetike, možda i jezika. Logičan izbor je zadržavanje pozicije unutar domaćeg literarnog polja te ostajanje prije svega srpskim nacionalnim piscem. Ali kako (p)ostati svenacionalnim piscem u uvjetima u kojima literatura nosi političku konotaciju te se pisci svrstavaju gleda na ideološke predispozicije? Albaharijev odgovor je deklarativna apolitičnost u javnim nastupima, ali stovremeno tretiranje neuralgičnih društvenih tema u romanima, i to na izuzetno kompleksan način koje onemogućuje politička čitanja.

Ovaj rad želi unijeti novu perspektivu u razmatranje i razumijevanje „egzila“, iseljništva, i migracije u literaturi, osobito u slučaju autora koji su devedesetih godina prošlog stoljeća napustili Jugoslaviju. Tim se piscima dosada uporno pristupalo kroz tekstualnu analizu literarnih radova i analizu biografija, često nekritički ponavljajući mitove o genijalnom stvaratelju. Ovaj rad tome dodaje analizu uvjeta proizvodnje, odnosa moći, i kulturnih kodova konteksta u kojem nastaju literarna djela. Analizirajući pisce i njihovo stvaralaštvo kroz perspektivu literarnog polja razotkrivaju se novi obrasci djelovanja, novi uvjeti koji utječu na (ne i determiniraju) autorske i

literarne izbore. Na kraju vrijedi ponoviti zaključak da individualne fenomene ne možemo razumjeti izvan konteksta njihovog nastanka, odnosno, da nijedan kulturni proizvod ne možemo razumjeti bez razumijevanja uvjeta njegove proizvodnje.

7. BIBLIOGRAFIJA

- Adrić, Iris, Vladimir Arsenijević i Đorđe Matić, ur. 2004. *Leksikon YU mitologije*. Zagreb, Beograd: Postscriptum, Rende.
- Albahari, David. 1982. *Opis smrti*. Beograd: Rad.
- . 1998. *Gec i Majer*. Beograd: Stubovi kulture.
- . 2003. *Drugi jezik*. Beograd: Stubovi kulture.
- . 2005a. *Mamac*. Beograd: Stubovi kulture.
- . 2005b. *Svetski putnik*. Beograd: Stubovi kulture.
- . 2007. *Senke*. Beograd: Stubovi kulture.
- . 2008a. *Dijaspora i druge stvari*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- . 2008b. *Mrak*. Beograd: Stubovi kulture.
- . 2009. *Snežni čovek*. Zagreb: EPH.
- . 2011a. *Ljudi, gradovi i štošta drugo*. Novi Sad: Doo Dnevnik - novine i časopisi.
- . 2011b. „The Voice“. *Mixed Multitudes - My Jewish Learning: Exploring Judaism & Jewish Life*. Dostupno na:
<http://www.myjewishlearning.com/blog/blog/author/davidalbahari/> [27.2.2015.].
- . 2011c. „Beg u stvarnost. Intervju s Davidom Albaharijem“. *Vreme*. Dostupno na:
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1020935> [1.6.2015.].
- . 2012a. *David Albahari*. Beograd: Službeni glasnik.
- . 2012b. „Nomad - ja ili neko drugi ili niko?“ U: *Okrogla miza SEP na Vilenici „Avtorji nomadi“*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev.
- Anderson, Benedict. 1990. *Nacija: zamišljena zajednica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Appadurai, Arjun. 1988. „Introduction: Commodities and the Politics of Value“. U: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ur. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press.
- „Arhiva syllabusa“. 2013. *Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti, Filozofski fakultet u Zagrebu*. Dostupno na: <http://www.juzslav.com/opisi-kolegija/arhiva-syllabusa/> [5.5.2013.].

- Athikatis, Mark. 2012. „Mark Athikatis on ‚Karaoke Culture‘“. *Critical Mass: The Blog Of the National Book Critics Circle Board of Directors*. Dostupno na: <http://bookcritics.org/blog/archive/mark-athitakis-on-karaoke-culture> [1.6.2015.].
- Aubry, Timothy Richard. 2006. „Beware the Furrow of the Middlebrow: Searching for Paradise on The Oprah Winfrey Show“. *Modern Fiction Studies*, 52 (2): 350–73.
- Barthes, Roland. 1975. „The Reality Effect“. U: *The Rustle of Language*, 141–48. New York: Hill and Wang.
- . 1999. „Smrt autora“. U: *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska.
- Beganović, Davor. 2005. „Topografska i temporalna nostalgija u prozi Aleksandra Hemona“. *Razlika/Difference*, 10/11: 33–50.
- . 2009a. „Od periferije ka centru i natrag. Nomadizam u prozi Aleksandra Hemona i Saše Stanišića“. *Sarajevske sveske*, 23/24: 127–55.
- . 2009b. *Poetika melankolije: na tragovima savremene bosansko-hercegovačke književnosti*. Sarajevo: Rabic.
- Behdad, Ali. 2005. *A Forgetful Nation: On Immigration and Cultural Identity in the United States*. Durham: Duke University Press.
- Boelhower, William Q. 1981. „The Immigrant Novel as Genre“. *MELUS* 8 (1): 3–13.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
- Brennan, Timothy. 2003. „The national longing for form“. U: *Nation and Narration*, ur. Homi Bhabha, 44–70. London: Routledge.
- Brlek, Tomislav. 2009. „David Albahari, izgnan u svom labirintu“. U: *Snežni čovek*. Zagreb: EPH.
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ćirić, Saša. 2014. „U Srbiji još niko u književnosti nije pisao o Srebrenici“. *Oslobođenje*. Dostupno na: <http://www.oslobodjenje.ba/kun/sasa-ciric-knjizevni-kriticar-u-srbiji-jos-niko-u-knjizevnosti-nije-pisao-o-srebrenici> [1.6.2015.].

- Ćurak, Nerzuk, i Vladimir Vuletić. 2011. „Postoji li kolektivna odgovornost za ratne zločine“. *Radio Slobodna Evropa*. Dostupno na: http://www.slobodnaevropa.org/content/most_postoji_li_kolektivna_odgovornost_za_ratne_zlocine/24316998.html [1.6.2015.].
- Dimitrijević, Nenad. 2011. *Dužnost da se odgovori. Masovni zločin, poricanje i kolektivna odgovornost*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Dixon Kavanaugh, Shane. 2010. „Eastern Europe’s Odd Attractions“. *Lens Blog*. Dostupno na: <http://lens.blogs.nytimes.com/2010/06/01/showcase-168/> [6.1.2015.].
- Driscoll, Beth. 2014. *The New Literary Middlebrow: Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century*. New York: Palgrave Macmillan.
- „Dubravka Ugresic at the Complete Review“. 2015. *The Complete Review*. Dostupno na: <http://www.complete-review.com/authors/ugresic.htm> [13.5.2015.].
- „Dubravka Ugresic - website“. 2015. *Dubravka Ugresic – website*. Dostupno na: <http://www.dubravkaugresic.com/> [13.5.2015.].
- „Dubravka Ugrešić dobitnica talijanske nagrade“. 2004. *Index.hr*. Dostupno na: <http://www.index.hr/black/clanak/dubravka-ugresic-dobitnica-talijanske-nagrade/211177.aspx> [1.6.2015.].
- Duda, Dean. 2010. *Hrvatski književni bajkomat*. Zagreb: Disput.
- . 2012. „Socijalistička popularna kultura kao (ambivalentna) modernost“. U *Socijalizam i modernost*, ur. Ljiljana Kolečnik, 287–318. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- . 2013. „Žanrovi postjugoslavenske književnosti“. *Pojmovnik postjugoslavenske književnosti*. HR3.
- Escarpit, Robert. 1970. *Sociologija književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Evans, Julian. 2004. „Joan Collins and the Decline of the West“. *The Guardian*. Dostupno na: <http://www.theguardian.com/books/2004/may/08/highereducation.news> [7.5.2015.].
- Fassin, Didier, i Richard Rechtman. 2009. *The Empire of Trauma: An Inquiry into the Condition of Victimhood*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- „Fenomen Leksikon“. 2015. *Leksikon yu mitologije*. Dostupno na: <http://leksikon-yu-mitologije.net/fenomen-leksikon/> [25.5.2015.].
- Finn, Ed. 2011. „The Social Lives of Books: Literary Networks in Contemporary American Fiction“. Doktorski rad. Stanford: Stanford University.

- Friedland, Lewis, Dhavan V. Shah, Nam-Jin Lee, Mark A. Rademacher, Lucy Atkinson, i Thomas Hove. 2007. „Capital, Consumption, Communication, and Citizenship: The Social Positioning of Taste and Civic Culture in the United States“. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 611 (1): 31–50.
- „Govor na kongresu književnika u Ljubljani“. 2012. *Krležijana, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=373> [1.6.2015.].
- Guillén, Claudio. 1976. „On the Literature of Exile and Counter-Exile“. *Books Abroad*, 50 (2): 271–80.
- Hemon, Aleksandar. 2001. *The Question of Bruno*. London: Picador.
- . 2003. *Hemonwood*. Zagreb ; Sarajevo: Naklada Zoro.
- . 2004a. *Čovjek bez prošlosti*. Zagreb: V.B.Z.
- . 2004b. *Pitanje Bruna*. Sarajevo: Dani.
- . 2004c. *Nowhere Man*. New York: Vintage.
- . 2005. „The Lazarus Project: One Writer’s Research“. *Paris Review*. Dostupno na: <http://www.theparisreview.org/fiction/5475/the-lazarus-project-one-writers-research-aleksandar-hemon> [1.6.2015.].
- . 2008a. *Hemonwood 2*. Zagreb ; Sarajevo: Zoro.
- . 2008b. *Ljubav i prepreke*. Sarajevo: Buybook.
- . 2008c. *The Lazarus Project*. New York: Riverhead books.
- . 2009. *Projekat Lazarus*. Zagreb: V.B.Z.
- . 2013. „Waiting for Catastrophes: Aleksandar Hemon Talks About The Book of My Lives“. *Artsbeat blog, New York Times*. Dostupno na: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/03/20/waiting-for-catastrophes-aleksandar-hemon-talks-about-the-book-of-my-lives/> [1.6.2015.].
- . 2014. *Knjiga mojih života*. Zagreb: V.B.Z.
- . 2015. *My Prisoner*. FSG Originals.
- Herzfeld, Michael. 2004. *Kulturna intimnost - Socijalna poetika u nacionalnoj državi*. Beograd: XX. vek.
- Hron, Madelaine. 2013. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. E-knjiga. Toronto: University of Toronto Press.

- Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 2004. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. E-knjiga, Taylor&Francis e-Library.
- Ilić, Dejan. 2011. *Tranziciona pravda i tumačenje književnosti: srpski primer*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Illouz, Eva. 2012. *Oprah Winfrey and the Glamour of Misery: An Essay on Popular Culture*. E-knjiga. New York: Columbia University Press.
- Jaggi, Maya. 2008. „Balkan Warrior“. *The Guardian*. Dostupno na: <http://www.theguardian.com/books/2008/feb/23/politics2> [1.6.2015.].
- Jakovina, Tvrtko. 2012. „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945.-1947“. U: *Socijalizam i modernost, ur. Ljiljana Kolečnik*, 7–54. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Jambrešić Kirin, Renata. 2008. „Prognanice u nacionalnom kanonu: o egzilnoj ženskoj književnosti“. U: *Dom i svijet*, 125–64. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Jansen, Stef. 2005. *Antinacionalizam*. Beograd: XX. vek; Knjižara Krug; Beogradski centar za ljudska prava.
- Jaspers, Karl. 2009. *Pitanje krivice*. Beograd: Fondacija Konrad Adenauer.
- Kaplan, Robert D. 2005. *Balkan Ghosts: A Journey Through History*. New York: Picador.
- Kazaz, Enver. 2004. *Bošnjački roman XX vijeka*. Zagreb ; Sarajevo: Naklada Zoro.
- . 2009. *Neprijatelj ili susjed u kući: (interliterarna bosanskohercegovačka zajednica na prelazu milenija)*. Sarajevo: Rabic.
- Kazaz, Enver, i Ivan Lovrenović, ur. 2009. *Rat i priče iz cijelog svijeta: antologija nove bosanskohercegovačke pripovijetke*. Zagreb: Europapress holding : Novi Liber.
- Keen, Paul. S.a. „Much ado about nothing“. *The Canadian Review of Books*. Dostupno na: http://www.booksincanada.com/article_view.asp?id=4437 [1.6.2015.].
- Kolakowski, Leszek. 2009. „O kolektivnoj odgovornosti“. *Peščanik*. Dostupno na: <http://pescanik.net/o-kolektivnoj-odgovornosti/> [1.6.2015.].
- Kolanović, Maša. 2006. „Presvlačenje naslovnica. Vizualni identiteti romana Štefica Cvek u raljama života“. *15 dana, ilustrirani časopis za umjetnost i kulturu*, 1/2: 20–30.
- Kosmos, Iva. 2013. „Proizvodnja uspjeha: Tea Obreht“. *15 dana, ilustrirani časopis za umjetnost i kulturu*, 5/6: 42–50.

- Kovač, Zvonko. 2001. *Poredbena i/ili interkulturalna povijesti književnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- . 2005. „Kanon u ‚međuknjiževnim zajednicama‘ i interkulturalna povijest književnosti (u tezama)“. *Sarajevske sveske*, 8/9: 87–100.
- . 2012. „Kanonski tekstovi i interkulturalni pisci ‚u regiji‘“. *Sarajevske sveske*, 37/38: 130–36.
- Kreho, Dinko. 2013. „Jugoslavenska, južnoslavenska, postjugoslavenska književnost“. *Pojmovnik postjugoslavenske književnosti*. Zagreb: HR3.
- . 2014. „Krizna putanja književnosti“. *Bilten*. Dostupno na: <http://www.bilten.org/?p=1400> [1.6.2015.].
- Kuzmanović, Tomislav. 2007. „S&M of Exile“. *The Iowa Review*, 37 (2): 178–79.
- LaRue, Madeleine. 2014. „Dubravka Ugrešić’s Europe in Sepia“. *Music & Literature*. Dostupno na: <http://www.musicandliterature.org/reviews/2014/4/21/dubravka-ugresics-europe-in-sepia> [1.6.2015.].
- Levi, Pavle. 2007. *Disintegration in Frames*. Stanford: Stanford University Press.
- Levy, Michele. 2014. „Europe in Sepia by Dubravka Ugresic“. Dostupno na: http://www.worldliteraturetoday.org/2014/march/europe-sepia-dubravka-ugresic#.U_utIPldVsk [1.6.2015.].
- Longinović, Tomislav. 2011. *Vampire nation. Violence as cultural imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Lujanović, Nebojša. 2010. „Između nacionalnih književnosti - identitet i pozicioniranje autora od Andrića do Jergovića“. Doktorski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
- Luketić, Katarina. 2013. „Jesen našeg vijeka“. *Tportal.hr*. Dostupno na: <http://www.tportal.hr/kultura/knjizevnost/304510/Jesen-naseg-vijeka.html> [1.6.2015.].
- McBee, Wilson. 2008. „The Lazarus Project by Aleksandar Hemon“. *PopMatters*. Dostupno na: <http://www.popmatters.com/review/the-lazarus-project-by-aleksandar-hemon/> [1.6.2015.].
- McCrum, Robert. 2004. „The Outsider“. *The Observer*. Dostupno na: <http://www.theguardian.com/books/2004/jan/25/features.review3> [1.6.2015.].
- McEwen, Todd. 2005. „Adrift on the Map. Review: The Ministry of Pain by Dubravka Ugresic“. *The Guardian*. Dostupno na:

- <http://www.theguardian.com/books/2005/oct/01/featuresreviews.guardianreview11>
[1.6.2015.].
- Morley, David. 2003. *Home territories*. E-knjiga, Taylor & Francis e-Library.
- Mraović, Damjana. 2006. „Politics of Representations: Snow Man and Bait by David Albahari“. Magistarski rad. University of Tennessee.
- Muller, Gilbert H. 1999. *New Strangers in Paradise: The Immigrant Experience and Contemporary American Fiction*. Lexington: University Press of Kentucky.
- „Nastavni planovi i programi Odsjeka za književnosti naroda BiH“. 2015. *Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu*. Dostupno na: <http://www.ff.unsa.ba/index.php/en/2014-12-15-22-36-41> [6.3.2015.].
- Neubauer, John. 2009. „Exile: Home of The Twentieth Century“. U: *The Exile and Return of Writers From East-Central Europe*. Berlin: De Gruyter.
- Ožegović, Nina. 2013. „Medijska reprezentacija kulturne proizvodnje u Hrvatskoj od 1991. do 2005.“ Doktorski rad. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Perskie, Jana L. 2014. „EUROPE IN SEPIA by Dubravka Ugresic“. *Mostly Fiction Book Reviews*. Dostupno na: <http://bookreview.mostlyfiction.com/2014/europe-in-sepia-by-dubravka-ugresic/> [21.2.2015.].
- Pisac, Andrea. 2010. „Trusted Tales: Creating Authenticity in Literary Representations from Ex-Yugoslavia“. Doktorski rad. Goldsmiths, University of London.
- Postnikov, Boris. 2008. „Vještice s istoka“. *Zarez*, br. 244.
- . 2012. *Postjugoslavenska književnost?* Zagreb: Sandorf.
- Protrka, Marina. 2008. *Stvaranje književne nacije: oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Radway, Janice A. 1996. „Books and Reading in the Age of Mass Production: The Book-of-the-Month Club, Middlebrow Culture and the Transformation of the Literary Field in the U.S., 1926-1940“. U: Adam Held Lecture Conference. Stockholm: Per Gedins Publishers.
- . 1997. *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press.
- Ribnikar, Vladislava. 2006. „Istorija i trauma u romanima Davida Albaharija“. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, 54(3): 613–39.

- Rohter, Larry. 2009. „Twice-Told Tales: Displaced in America“. *The New York Times*. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/2009/05/16/books/16hemo.html> [16.5.2015].
- Ruggiero, Salvatore. 2008. „The Lazarus Project“. *Rain taxi*. Dostupno na: <http://www.raintaxi.com/the-lazarus-project/> [1.6.2015].
- Safran Foer, Jonathan. 2004. *Sve je rasvijetljeno*. Zagreb: Vuković & Runjić.
- Said, Edward. 2000. „Reflections on Exile“. U: *Reflections on Exile*, 173–86. Cambridge: Harvard University Press.
- Said, Edward W. 1978. *Orijentalizam*. Zagreb: Konzor.
- Schiffrin, Andre. 2001. *The Business of Books: How the International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. London ; New York: Verso.
- Seaman, Donna. 2005. *Writers on the Air: Conversations About Books*. Philadelphia: Paul Dry Books.
- Shteyngart, Gary. 2002. „Pronek Is Illuminated“. *The New York Times*. Dostupno na: <http://www.nytimes.com/2002/09/15/books/pronek-is-illuminated.html#h> [1.6.2015].
- Smith, Sidonie, i Julia Watson. 2010. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- „Socijalistički realizam“. 2013. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56922> [1.6.2015].
- Spasić, Ivana, i Tamara Petrović. 2012. „Varijante ‚Treće Srbije‘“. *Filozofija i društvo*, XXIII (3): 23–44.
- Speller, John R. W. 2011. *Bourdieu and literature*. E-knjiga. Cambridge: Open Book Publishers.
- Striphas, Ted. 2009. *The Late Age of Print: Everyday Book Culture from Consumerism to Control*. E-knjiga. New York: Columbia University Press.
- Stuhr-Rommereim, Helen. 2014. „Europe in Sepia – Dubravka Ugresic“. Dostupno na: <http://www.full-stop.net/2014/03/20/reviews/helen-stuhr-rommereim/europe-in-sepia-dubravka-ugresic/> [1.6.2015.].
- Šakić, Sanja. 2013. „Pisac u egzilu, egzil u romanu: ispisivanje egzila u prozi Bore Ćosića i Davida Albaharija“. U *Komparativni socijalizam. Slavonska iskustva*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta, Zagrebačka slavistička škola. Hrvatski seminar za strane slaviste.

- Telegram. 2014. „Telegram Books“. Dostupno na:
http://www.telegrambooks.com/archives/nobodys_home/nobodys_home_about_the_auth
 or/ [1.6.2015.].
- Thier, Aaron. 2013. „And Darkness Comes: On Aleksandar Hemon“. *The Nation*. Dostupno na:
<http://www.thenation.com/article/174011/and-darkness-comes-aleksandar-hemon>
 [1.6.2015.].
- Todorova, Marija. 2001. *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.
- Ugrešić, Dubravka. 2011. *Karaoke Culture*. Rochester: Open Letter.
- Ugrešić, Dubravka. 1999. *Kultura laži*. Zagreb: Arkzin.
- . 2001. *Zabranjeno čitanje*. Zagreb, Beograd: Konzor; Samizdat B92.
- . 2002. *Američki fikcionar*. Zagreb, Beograd: Konzor, Samizdat B92.
- . 2003a. „Odbijam primiti nagradu „Katarina Frankopan““. *Feral Tribune*. Dostupno na:
http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article_tisak.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=923&NrSection=1&NrArticle=3757 [22.5.2016.].
- . 2003b. Literary grumbler. Intervju. *The Boston Globe*. Dostupno na:
http://www.boston.com/news/globe/ideas/articles/2003/11/23/literary_grumbler/
 [1.6.2015.].
- . 2004. *Ministarstvo boli*. Beograd: Fabrika knjiga.
- . 2005. *Nikog nema doma*. Zagreb, Beograd: Faust Vrančić i Fabrika knjiga.
- . 2006. *The Ministry of Pain*. New York: Ecco.
- . 2007. Yugoslavia, an ‘Almost Forbidden Word’ cultural policy in times of nationalism - interview with Dubravka Ugrešić. Intervju. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 17 (3), 23-29.
- . 2008. *Baba Jaga je snijela jaje: mit o Babi Jagi*. Zagreb: Vuković & Runjić.
- . 2008. *Muzej bezuvjetne predaje*. Fabrika knjiga.
- . 2009a. *Ministarstvo boli*. Beograd: Fabrika knjiga.
- . 2009b. *The Ministry of Pain*. E-knjiga. HarperCollins.
- . 2010. *Napad na minibar*. Zaprešić: Fraktura.
- . 2013. *Europa u sepiji*. Beograd: Fabrika knjiga.

- „U.S. Immigration Legislation Online“. 2007. *U.S. Immigration Legislation Online*. Dostupno na: <http://library.uwb.edu/guides/usimmigration/USimmigrationlegislation.html> [1.6.2015.].
- Valkenier, Elizabeth K. 1958. „Eastern Europe in Exile“. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 317: 146–52.
- Vanuska, Karen. 2009. „Citizen of Literature: Dubravka Ugrešić“. *Quarterly Conversation*. Dostupno na: <http://quarterlyconversation.com/citizen-of-literature-dubravka-ugresic> [1.6.2015.].
- Wachtel, Andrew Baruch. 1998. *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford: Stanford University Press.
- . 2006a. *Književnost istočne Evrope u doba postkomunizma*. Beograd: Stubovi kulture.
- . 2006b. „The Legacy of Danilo Kiš in Post-Yugoslav Literature“. *The Slavic and East European Journal* 50 (1): 135–49.
- Waugh, Patricia. 2001. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. E-knjiga. Taylor&Francis e-Library.
- Weil, Francois. 2013. *Family Trees: a History of Genealogy in America*. E-knjiga. Cambridge, Massachussetts; London, England: Harvard University Press.
- Westerman, Frank. 2007. *Inženjeri duše*. Zagreb: Durieux.
- Williams, David. 2010. „Europeans without Euros: Alternative Narratives of Europe’s New Happiness“. *Australian and New Zealand Journal of European Studies* 2(1): 57-71.
- . 2011. „A Postcard from Berlin. Afterword to Dubravka Ugrešić’s Karaoke Culture“. U: *Karaoke Culture*. Rochester: Open Letter.
- . 2013. *Writing Postcommunism: Towards a Literature of the East European Ruins*. New York: Palgrave Macmillan.
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Živanović, Miloš, ur. 2007. *Srbija kao sprava*. Beograd: Dan Graf.
- Živković, Marko. 2011. *Serbian Dreambook: National Imaginary in the Time of Milošević*. Bloomington: Indiana University Press.

Životopis autora

Iva Kosmos (1984.) završila je studij kulturologije na Fakultetu društvenih znanosti Sveučilišta u Ljubljani. Od 2009. upisana je na Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. 2014. godinu provela je na Fulbrightovoj stipendiji kao doktorski istraživač na University of Wisconsin - Madison. Za diplomski rad o okcidentalizmu u postjugoslavenskim literarnim djelima primila je studentsku Prešernovu nagradu koju je dodijelio matični fakultet.

Nakon studija tri je godine radila kao novinar na području kulture u ljubljanskim novinama Dnevnik. Od 2014. u istim novinama piše mjesečnu kolumnu i uređuje rubriku za predstavljanje slovenskih pisaca. Bavila se i radijskim novinarstvom (Radio Študent), literarnom kritikom i moderiranjem literarnih događaja. Bila je član nekoliko žirija za dodjelu literarnih nagrada.

Znanstveni i stručni radovi:

2015. "Popular dystopia meets Croatia". Blog post for *Massachusetts Review*, ur. Jim Hicks, University of Massachusetts-Amherst. Dostupno na: <https://massreview.org/node/477>

2013. „Tamni turizam i traganje za pravom Bosnom“, *Književna smotra*, 169-170 (XLV), 88-90.

2013. „Dragulji i bičevi u zagrljaju patriarhata: o fenomenu 50 nijansi sive“, *Treća: časopis centra za ženske studije*, 1-2 (XV), 31-42.

2013. „Tigrova žena: stvaranje uspješnice i njeno čitanje u zapadnom i postjugoslavenskom kontekstu“, *15 dana – ilustrirani časopis za umjetnost i kulturu*, 5/6, 42-50.

2013/2014. "Strah me je da bom tak kot ti", *Gledališki list SNG Nova Gorica*, 59 (3), 9-16.

2013. „Patriarhat + seksualna liberalizacija = odlična kombinacija“, *Literatura*, 25 (259/260), 159-174.

2013. „Isti projekat, drugi materijal“: Hemonovo Sarajevo i Chicago“, *Pojmovnik postjugoslavenske literature*, Treći program Hrvatskoga radija

2012. „Uproot Oneself to Write/ Izruvati korenine, nato pisati“. *International Literary Festival Vilenica/Mednarodni literarni festival Vilenica*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev. 6-22.

2011. "Go West!" ali Vračanje pogleda nazaj", *Literatura*, 23 (245), 100-127.